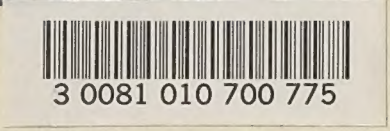
SHAKESPEARE JAHRBUCH

NEUE FOLGE
I. BAND
1923/24

FROMMANNSCHE BUCHHANDLUNG
(WALTER BIEDERMANN)
JENA


3 0081 010 700 775

JOINT UNIVERSITY
LIBRARIES

NASHVILLE TENNESSEE

A Cooperative
Enterprise of

PEABODY COLLEGE
SCARRITT COLLEGE
VANDERBILT UNIVERSITY

[redacted]

302111 v.59-60

PR
2889
.D4
v.59-60

302111

Date Due

Demco 293-5			

JAHRBUCH

DER

DEUTSCHEN SHAKESPEARE-GESELLSCHAFT

IM AUFTRAGE DES VORSTANDES

HERAUSGEGEBEN

VON

WOLFGANG KELLER

NEUE FOLGE I. BAND
(DER GANZEN REIHE BAND 59/60)

JENA 1924
VERLAG DER FROMMANNSCHEN BUCHHANDLUNG
WALTER BIEDERMANN

Manuskripte und Büchersendungen bitten wir zu richten an Professor Dr. **Wolfgang Keller,** Münster i. Westf., Langenstraße 9, oder an den Verlag.

Die Herren Verleger und Autoren werden um Rezensionsexemplare ersucht, damit ihre Arbeiten in der Bücher- und Zeitschriftenschau berücksichtigt werden können.

Besonders werden die Herren Universitätsprofessoren gebeten, die Einsendung der bei ihnen erschienenen Dissertationen veranlassen zu wollen. **Die Redaktion.**

JOINT UNIVERSITY LIBRARIES NASHVILLE, TENN.

Weimar. — Druck von R. Wagner Sohn.

Printed in Germany

PR
2889
.D6
v. 59-60

302111

Inhalt.

Seite

Die erste Protektorin der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft, Großherzogin Sophie, und ihr Enkel, Großherzog Wilhelm Ernst von Sachsen. Von Eleonore v. Bojanowski 1

Jahresbericht 1922—23 von Werner Deetjen 8

Sonette auf das Ich William Shakespeare's. Von W. E. Leonard. Übersetzt von E. Feise-Mexiko. 15

Aufsätze.

Shakespeare's dichterische Phantasie. Festvortrag v. H. Lilienfein. 19

Die Bühnengesten in Shakespeare's Dramen als Ausdruck von Gemütsbewegungen. Ein Beitrag zur Geschichte der Schauspieltechnik im Elisabethanischen Zeitalter. Von G. Hartmann 41

Der Anteil Shakespeare's an «The Two Noble Kinsmen». Von Karl Ege 62

Zur Datierung von Shakespeare's «All's Well That Ends Well». Von Elisabeth Schaefer 86

Zur Technik des «Hamlet». Von Arnold E. Berger 109

Shakespeare, Ben Jonson und die Folio von 1623. Von W. Keller. 123

Die sogenannte Shakespeare-Bacon-Frage. Festvortrag von E. Wolff 130

Nekrologe.

Zum Heimgange der Brüder von Oechelhäuser (Otto Francke) . . 159

Rudolf Fischer (Alois Brandl) 162

Hans Daffis (Hans Lindau) 165

Bücherschau.

I. Sammelreferat von Wolfgang Keller:

A. Ausgaben und Übersetzungen. (Works of Sh., ed. by Sir A. Quiller-Couch and J. Dover Wilson. — William Shakespeare, sämtliche Werke. Nach d. Schlegel-Tieck'schen Übersetzung in neuer Bearb. mit Einl. hrsgeg. v. J. Bab. — Shakespeare's dram. Werke, übersetzt von Schlegel-Tieck, herausgeg. v. A. Brandl. — F. Gundolf, Shakespeare in deutscher Sprache. — Shakespeare's Henry V, ed. by E. E. Stoll and Martin B. Ruud. — Shakespeare: König Heinrich IV. Die Komödie der Irrungen. Antonius und Cleopatra. Romeo und Julia. König Heinrich V. [Insel-Verlag]. — Shakespeare: Sonette, übers. von E. Saenger mit Holzschnitten v. W. Teutsch. — Shakespeare: Venus und Adonis, übertr. v. E. Werner) 168

B. Allgemeine Erläuterungsschriften. (Helene Richter, Shakespeare der Mensch) 176

C. Erläuterungen zu einzelnen Dramen. (Paul Kühl, Shakespeare's «Richard II.» und Marlowe's «Edward II.» — Lorenz Morsbach, Der Weg zu Shakespeare und das Hamlet-Drama. — Paul Herrmann, Erläut. z. d. ersten neun Büchern der Dänischen Geschichte des Saxo Grammaticus. — Joh. Hertel, Indische Erzähler I—IX. — Richard Kühnemund, Die Rolle des Zufalls in Shakespeare's Meistertragödien. — Hermann Türck, The Man of Genius. — V. Oesterberg, Prince Hamlet's Age. — A. W. Pollard, Shakespeare's Fight with the Pirates, and the

Seite

Problems of the Transmission of his Text. — A Fruitfull Sermon vpon part of the 5. Chapter of the first epistle of Saint Paul to the Thessalonians, by Henrie Smith. 178

E. Shakespeare's Fortleben. H. Lüdeke, Ludwig Tieck und das alte englische Theater. — Paul Haak, die ersten französischen Shakespeare-Übersetzuugen von La Place u. Le Tourneur. 193

F. Zeitgenössische Literatur und Kultur. (O. L. Jiriczek, Specimens of Tudor Translations from the Classics. — Hans Heidrich, John Davies of Hereford. — G. S. Gargáno, Scapigliatura Italiana a Londra sotto Elisabetta e Giacomo I. — Paul Meißner, Der Bauer in der englischen Literatur. — G. Watson Cole, Catalogue of the Library of Henry E. Huntington . . . 196

II. Einzelreferate.

Alfred Steinitzer: Shakespeare's Königsdramen (J. Schick) . . 200
Shakespeare. Macbeth. König Lear. Troilus und Cressida. Wie es euch gefällt. König Richard II. Was ihr wollt. Übersetzt von Hans Rothe (Eugen Kilian) 205
Shakespeare's «Hamlet». Nach der Übers. August Wilhelm von Schlegels (Oscar Fritz Schuh), bearb. v. G. Mai-Rodegg 217
Hamlet, Prinz von Dänemark. Neue Bühnenausgabe von Eugen Kilian (Otto Francke) 219

Zeitschriftenschau. Von Wolfgang Keller u. Cläre Hunekuhl 221

Antike Anleihen bei Shakespeare. — «*Mummy*» (Mumia) bei Shakespeare — Shakespeare und die Theaterfeindschaft der Puritaner. — Shakespeare und die Geographie Italiens. — Die Schreibung des Namens Shakespeare. — Titus Andronicus. — Sommernachtstraum. — Kaufmann von Venedig. — König Johann. — Julius Caesar. — As You Like It. — Merry Wives of Windsor. — Der Hamlet-Text. — Tempest. — «Heinrich VIII» und Fletcher. — The Two Noble Kinsmen. — Sonette. — Die Furness'sche Variorum-Ausgabe. — Tieck's Shakespeare-Novellen. — Nordeuropa bei den elisabethanischen Dramatikern. — Die Prosa im elisabethanischen Drama. — Grim the Collier. — Theaterzettel im Zeitalter der Elisabeth. — Ben Jonson. — Sebastian Westcote, Dramatiker und Lehrer der *Children of St. Paul's*. — Captaine Thomas Stuckeley. — Zu der anonymen Tragödie «Nero». — Eine Karrikatur des Mayors von London auf der Bühne 1613. — Traditionen der elisabethanischen Bühne in Deutschland. — Spenser. — Jervase Markham.

Theaterschau.

Shakespeare in Berlin (Monty Jacobs) 240
Weimarer Shakespeare-Aufführungen (Otto Francke) 244
«Antonius und Cleopatra» im Burgtheater (Helene Richter) . . . 248
Münchener Shakespeare-Aufführungen (Eugen Kilian) 250
Stadttheater Bochum (Karl Arns) 253
Stadttheater Essen (Karl Arns) 254
Statistischer Überblick über die Shakespeare-Aufführungen auf deutschen und einigen außerdeutchen Bühnen in den Jahren 1922 und 1923 (Egon Mühlbach) 255

Shakespeare-Bibliographie für 1921—22. Von Eduard Hartl. 269
Jahresbericht 1923—24 von Werner Deetjen 302
Register 309

Die erste Protektorin der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft, Großherzogin Sophie, und ihr Enkel, Großherzog Wilhelm Ernst von Sachsen.

In den sechs Dezennien, seitdem die Großherzogin Sophie, deren hundertsten Geburtstag Weimar am 8. April 1924 feiert, bei der ersten Shakespeare-Tagung das Protektorat über diese, damals erste und einzigartige literarische Vereinigung übernahm, haben sich die Beziehungen zwischen der Gesellschaft und dem weimarischen Fürstenhause zu einem festen Bande verwoben. Ihre Eignung zu dieser Würde hatte die Fürstin damals nicht nur durch ihr erfolgreiches Eingreifen während der Vorarbeiten zur Gründung, wie durch ihre verständnisvolle Wertschätzung des britischen Dichters erwiesen, ihre feingeistige Bildung, die aus allem Großen und Echten Nahrung zog, hatte sie bereits in der Jugend ein persönliches Verhältnis zu den Dichtungen Shakespeare's gewinnen lassen. So bezeugen für sie niedergeschriebene eingehende Anmerkungen zu «Wie es euch gefällt», daß es ihr um ein wirkliches Erfassen der Schönheiten des Dichtergeistes zu tun war, auch hier das für ihre Denkart charakteristische Streben nach eigner Einsicht und Erkenntnis bewährend. Welchen Wert die Großherzogin der neu übernommenen Würde beimaß, erhellt nach außen hin der kleine Zug, daß in den ersten Jahren nach Übernahme derselben bei Hofe mehrfach Aufzüge nach Shakespeare'schen Stücken, an denen sich der Erbgroßherzog und die jungen Prinzessinnen beteiligten, an der Tagesordnung waren. Zu einer derselben im März 1869 hat der damalige Direktor des Museums Dr. v. Zahn einen verbindenden Text verfaßt. Wenn aus der Auswahl der betreffenden Stücke auf eine Vorliebe der Fürstin geschlossen werden darf, so behauptet auch hier die von dichterischem Zauber umflossene Mischung ausgelassenster Schalkheit und tiefsinniger

Lebensweisheit von «Wie es euch gefällt» den ersten Platz, daneben der «Kaufmann von Venedig»; es ist wohl begreiflich, daß für die großzügig gezeichneten Gestalten der mittelalterlichen Beherrscherin der Meere die Tochter der Niederlande ein besonderes Wohlgefallen hegte. Ja, man wäre fast versucht die anmutige Portia, die mit männlichem Geist den entscheidenden Urteilsspruch fällt, ohne etwas von ihrer edlen Weiblichkeit einzubüßen, als eine Blutsverwandte der Fürstin anzusprechen, die die gleichen Eigenschaften in seltener Wesenseinheit betätigte.

Ihre großzügigen charitativen Einrichtungen, in denen sich ihre tief und echt weiblich empfindende Seele offenbart, unermüdet bedacht, durch Linderung der Notstände, durch Hebung der Erziehung den Forderungen ihrer Zeit gerecht zu werden, tragen sie nicht in ihrer auf verstandesmäßigem Gesichtspunkt und sachlich-praktischer Erwägung beruhenden Ausführung den Stempel ihres klaren, männlich scharfen Denkens? Andererseits sind es wiederum Züge höchsten weiblichen Seelenadels und Empfindens, die ihrem geistig-kulturellen Wirken eigenste persönliche Werte verleihen. Auf dem einen wie auf dem andern Gebiet enthüllt sich der Kernpunkt ihres Wesens wie ihres Wirkens in dem schönen Wort, das der ihr gewidmete Nekrolog (Jahrbuch 33) ihr nachruft: „Wo sie ihren Schutz zusagte, da war sie auch Mitarbeiterin, selbstverständlich nicht in der buchstäblichen Bedeutung des Wortes, wohl aber im höchsten Sinne, indem sie die Arbeitenden mit der Kraft ihres Geistes und ihrem tiefen ethischen und ästhetischen Empfinden zu den höchsten Leistungen anregte."

Hatte die Großherzogin Sophie ihre Würde von vornherein als eine Aufgabe erfaßt, so bezeugen die 33 Jahre ihrer Schirmherrschaft, welche Bedeutung in der Tat ihre Persönlichkeit für die Gesellschaft gewonnen hatte. Vor dem rückblickenden Geistesauge erstehen jene Tagungen der siebziger und achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts, sich äußerlich damals oft nur vor einem kleinen Kreise bildungsbedürftiger Weimaraner abspielend. Die Gegenwart der Fürstin, die nur in den seltensten Ausnahmefällen der Versammlung fernblieb, verlieh dieser nicht nur äußerlich einen feierlichen Anstrich. Aufmerksam und konzentriert pflegte die Großherzogin den Ausführungen des Vortragenden zu folgen, und der belebte Ausdruck ihres feinen Mienenspieles, ihre Einzelgespräche mit den anwesenden gelehrten Vertretern der Gesellschaft ließen erkennen, welches Verständnis sie den behandelten Fragen

entgegenbrachte, oder wie sie durch fachkundige Erläuterungen eine präzise Auffassung der ihr ferner liegenden Gegenstände zu gewinnen suchte. Schon der unbefangene Zuschauer gewann aus der von seiten der geistig Schaffenden der Fürstin entgegengebrachten Wertschätzung wie aus der belebten Anteilnahme der hohen Frau den Eindruck, daß diese Zusammenkünfte Brennpunkte geistigen Lebens bildeten. Und in der Tat mochte auch die Gesellschaft sich nach außen hin in verhältnismäßig engen Bahnen bewegen, wieviele wertvolle Abhandlungen, wieviele kenntnisreiche Forschungen bezeugen das bedeutende Ausmaß ihrer inneren Entwicklung; wieviele Wege zu Shakespeare haben jene Versammlungen erschlossen; und endlich darf wohl auch erwähnt werden, daß die in den Rahmen der Shakespeare-Feier gehörigen sorgfältig vorbereiteten Aufführungen seiner Dichtungen durch das großherzogliche Hoftheater schon damals manche Versuche zu neuzeitlicher Ausgestaltung der Bühnenbehandlung Shakespearescher Werke boten.

So war das nachklassische Weimar durch diese eigengearteten Wechselbeziehungen, die sich aus den kulturellen und geistigen Bestrebungen der Gesellschaft und der für geistiges Schaffen so überaus anregenden und verständnisvollen Lebensatmosphäre des Fürstenpaares ergaben, in einer beinah ein halbes Jahrhundert umspannenden Reihe von Jahren — nach dem Tode seiner Gemahlin hatte Großherzog Carl Alexander das Protektorat der Gesellschaft übernommen und während der ihm noch beschiedenen vier Lebensjahre ganz in ihrem Sinne verwaltet — zu einer einzigartigen Pflegestätte wissenschaftlicher Shakespeare-Forschung und Erklärung geworden. Wenn der diesjährige Gedenktag die Gesellschaft aufruft zu dankbarer Anerkennung der Persönlichkeit der ersten Protektorin und ihres Wirkens, so darf sie doch auch mit Genugtuung hinweisen auf die Früchte, die der in den klassischen Boden Weimars gepflanzte Baum in ernster Arbeit und stetiger Fortentwicklung getragen. Als Vertreterin tiefgründiger deutscher Geistesarbeit auch weit über die Grenzen der Heimat hinaus anerkannt, blieb die Gesellschaft unablässig bemüht, die Schöpfungen Shakespeare's ein Allgemeingut der Menschheit werden zu lassen.

Ein seltsames Geschick fügte es, daß gerade als die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft zu ihrer 59. Tagung sich am 24. April des vorigen Jahres in Weimar versammelt fand, ihr die Trauerkunde von dem jähen Ableben ihres derzeitigen Protektors, des

Großherzogs Wilhelm Ernst, zuging. Tief erschüttert nahm die Versammlung die in schmerzlich bewegten Worten von dem Präsidenten der Gesellschaft, Professor Deetjen, ihr gemachte Mitteilung entgegen, daß der Großherzog, der noch vor wenigen Tagen in Weimar geweilt hatte, am 24. April nachts an einer heftigen Lungenentzündung auf seinem schlesischen Wohnsitz Heinrichau verschieden sei. Als Nachfolger Carl Alexander's zum Schirmherrn der Gesellschaft erwählt, fand sich der Dahingegangene 22 Jahre lang durch dieses Amt mit der Gesellschaft verbunden, deren Versammlungen er öfters, wenn auch nicht so regelmäßig wie es der Brauch der alten Herrschaften zu sein pflegte, beiwohnte. Zum letzten Male hatte er und die Großherzogin Feodora im Jahre 1918 an der Shakespeare-Feier teilgenommen. Es ist selbstverständlich, daß die Stellung des jungen Fürsten zu der Gesellschaft von vornherein eine ganz andere sein mußte als die seiner fürstlichen Vorgänger. Wenn er anfänglich in der ihm zugefallenen Protektorwürde doch eben nur einen Bestandteil seiner speziell weimarischen Fürstenaufgabe erblicken konnte, so erwuchs ihm aus dieser im Laufe der Jahre ein zunehmendes Interesse für den britischen Dichter und die wissenschaftlichen Ziele der Gesellschaft. Eine ausgesprochen praktisch-reale Natur, rein geistigen Lebenserscheinungen nicht ohne Mißtrauen gegenüberstehend, gewann er jedoch, da er sich mit den ihn einmal interessierenden Fragen persönlich eingehend zu beschäftigen pflegte, gerade auch für die Aufgaben der Gesellschaft verständnisvollen Anteil. Eine Entwicklung, zu der wohl die menschlich-natürlichen Beziehungen, die sich allmählich zwischen dem Fürsten und den Herren, die ihm als Vorstand der Gesellschaft näher traten, beigetragen haben. Die im Anschluß an die Weimarer Tagungen vom Großherzog mehrfach auf die Wartburg Geladenen lernte er als fein gebildete Männer kennen und schätzen, die keineswegs mit ihrer Gelehrsamkeit prunkend, vielfach auch seine persönlichen Interessen teilten. Bei solchen Zusammenkünften im Zeichen Shakespeare's am flackernden Kaminfeuer in den Räumen der Burg erwies sich die unvergängliche Lebenskraft seines Genius als ein alle Lebensgebiete umspannender Mittelpunkt, über spezifische Shakespeare-Fragen hinaus Anknüpfungen bietend für Mitteilungen persönlicher Erlebnisse und Ansichten. Der Burgherr streifte bei solchen Gelegenheiten die fürstliche Gebundenheit ab, die es ihm bei feierlichen Veranstaltungen erschwerte, sich un-

befangen zu geben oder auf die vom Momente gebotenen Bezeugungen seines Interesses oder seines Wohlwollen einzugehen.

Großherzog Wilhelm Ernst war keine leichtlebige Natur. Eine strenge Erziehung, die ihm einen Abscheu gegen körperliche Verweichlichung gegeben, hatte nicht vermocht, sein Innenleben zu einer harmonischen Entfaltung zu bringen, so daß die schroffen, ablehnenden Züge seines Wesens nur zu oft den guten Kern verdunkeln sollten. Eine Charakterentwicklung, die durch ausgesucht schwere Schicksalsfügungen noch eine Förderung erfuhr. Schon durch den frühzeitigen Tod seines ihm sehr teuern Vaters war ein Schatten auf seine Jugend gefallen. Wesensfremd stand er seiner Mutter, seinem Großvater gegenüber, während ihn mit der Großherzogin Sophie eine herzliche Zuneigung verknüpfte. Auch der ihm nahestehende jüngere Bruder starb in kaum erreichtem Mannesalter. Und vor allem der frühe Tod seiner innig geliebten ersten Gemahlin, der Großherzogin Karoline, dem kurz vorher der seiner Mutter vorausgegangen war, bedeutete eine tiefe innere Vereinsamung. Dazu kam als ein Moment, das eine gewisse Verbitterung erklärlich macht, daß Großherzog Wilhelm Ernst in diesen ersten Jahren seiner Regierung als Mensch sowohl wie in seinem fürstlichen Wirken nicht die Anerkennung fand, die schon allein seine so vielfach und eigentlich nie erfolglos in Anspruch genommene Hilfsbereitschaft, stets in tiefster Verschwiegenheit ausgeübt, verdient hätte, nicht minder verdient aber auch die großzügige Unterstützung, die er, ohne den eigenen Kunstgeschmack geltend zu machen, den übernommenen Kunstinstituten vielfach aus seinen Privatmitteln angedeihen ließ. Es sei nur an den allen Anforderungen gerecht werdenden Neubau des Theaters erinnert. Ebenso muß seine Regententätigkeit, besonders nach der wirtschaftlichen Seite hin als eine mit Erfolg auf das Wohl des Ganzen gerichtete bezeichnet werden, die beredtes Zeugnis ablegt für die, auch zu persönlichen Opfern bereite Liebe, die er seinem Lande entgegenbrachte. Hatte der Großherzog sich während der Kriegsjahre als leidenschaftlicher Vaterlandsverteidiger, unerschrocken und pflichttreu, bewährt, als guter Kamerad jederzeit für das Wohl seiner Landeskinder besorgt, so hatte er gleichzeitig als Fürst voraussehend dafür Sorge getragen, daß größere Summen zurückgelegt würden, um die vom Kriege seinem Staate geschlagenen Wunden ausgleichen zu können. Jedoch, es sollte anders kommen. Der 9. November 1918 ließ auch über dem Schlosse Carl August's

die rote Fahne flattern. Der Fürst hatte, da man es ihm verwehrte, der Menge, die seine Abdankung forderte, persönlich entgegenzutreten, sich nach längeren Verhandlungen entschlossen, dem Volkswillen zu weichen. Seine in diesem Augenblick bewiesene würdige Haltung nötigte seinen Gegnern Achtung ab, allein die neue Regierung bestand auf seiner Ausweisung, so daß er und seine Familie nächtlich das Schloß verlassen und für's Erste in Schloß Allstedt einen kümmerlichen Aufenthalt nehmen mußten, bis er später seinen Wohnsitz nach Schloß Heinrichau in Schlesien verlegen konnte.

Es ist unausgesprochen geblieben, was die Seele des Fürsten bewegen mußte, der mit ganzem Herzen an seinem Lande, seiner Heimat, dem ihm von seinen Vätern und Vorvätern überkommenen Besitze hing, als er sich genötigt sah, für eine elende Abfindungssumme einen Teil seiner Schlösser, so Ettersburg, wo er seine Jugend verbracht hatte, und vor allem die Wartburg in andere Hände übergehen zu sehen. Nicht nur ein persönlicher Verlust, in ihm fand sich zugleich der Gemahl einer sein Leben beglückenden Gattin, der Vater der ihm erblühenden Kinder getroffen. Wilhelm Ernst nahm sein hartes Geschick mannhaft auf sich, seine aufrichtige Religiosität, die Freuden seines vorbildlichen, innigen Familienlebens mögen dazu beigetragen haben, ihm über den abgerungenen Verzicht auf Heimat und Thron hinweg zu helfen. Seine tatkräftige Natur schuf sich in der Bewirtschaftung der großen von der Großherzogin Sophie ererbten Güter bald einen neuen Beruf. Als umsichtiger und praktischer Landwirt um die Hebung dieses Besitzes bemüht, suchte er auf allen Gebieten, vor allem Forstkultur und Pferdezucht pflegend, den Forderungen der Gegenwart gerecht zu werden. Von Jugend auf nicht nur Waid- und Sportsmann, sondern auch ein liebevoller Beobachter der Natur, wurde ihm die Einsamkeit des Waldes, die schroffe, gefahrumdrohte Welt des Hochgebirges zu einem erhöhten Lebensgefühl, einer Befreiung von dem Kleinlichen, das ihn im Tagesleben beengte.

Großherzog Wilhelm Ernst, auch in seinem Verhältnis zur Natur kein Nachempfinder, sondern, seiner Wesensart entsprechend, durchaus schlicht und in sich selbst verschlossen, scheint sich nicht wie etwa Carl August in Goethe's Ilmenau zu dichterischer Ausdeutung seiner momentanen Erlebnisse zu eignen. Und doch gemahnt dieses starke männliche Naturempfinden an eine Shakespeare'sche Gestalt: an eben jenen vertriebenen Fürsten in dem

von der Großherzogin Sophie so geschätzten «Wie es euch gefällt», der im Ardenner Wald in enger Berührung mit der Natur Lebenszusammenhänge findet, die ihm sein Hofleben versagt hatte; etwas Ähnliches mochte sich unausgesprochen auch in der Seele Wilhelm Ernst's vollziehen bei gefahrdrohenden Bergbesteigungen, bei einsamen Pirschgängen.

Jedoch für das bleibende, auf die Nachwelt übergehende Bild einer Persönlichkeit ist weniger die menschlich persönliche Individualität das Maßgebende als jene inneren Werte, die der Läuterungsprozeß des Lebens aus diesen gegebenen Elementen herausgearbeitet hat. Noch seine letzten Äußerungen erweisen den so vielfach verkannten Fürsten in seinem bewußten Bekenntnis zum Christentum, in der Höhe seiner fürstlichen Gesinnung als den Nachkommen der Schirmherren der Reformation und Carl August's; sein wahrhaft deutscher, aller Verweichlichung wie allem Phrasentum abgeneigter Mannessinn hinterließ seinen Söhnen die Forderung «Werdet deutsche Männer».

Die Shakespeare-Gesellschaft wird ihrem dahingegangenen Protektor, dem Großherzog Wilhelm Ernst, dauernd ein ehrendes Gedächtnis bewahren, zeichnend mit dem Nachruf Hamlet's für den verstorbenen König:

«Er war ein Mann, nehmt Alles nur in Allem.»

Eleonore v. Bojanowski.

Ansprache des Präsidenten

Professor Dr. Werner Deetjen

bei der 59. Hauptversammlung am 24. April 1923
mit dem Jahresbericht 1922/23.

Hochansehnliche Festversammlung!

Immer schwerer wird es infolge der ständig zunehmenden Teuerung, die Mitglieder einer Gesellschaft aus allen deutschen Gauen zu einer Tagung zusammenzurufen. Noch ist es uns diesmal gelungen, eine stattliche Zahl der Unsrigen aus Nord und Süd, aus Ost und West hier zu versammeln. Im Namen des Vorstandes begrüße ich Sie alle herzlich, besonders den Vertreter des Thüringischen Ministeriums für Volksbildung Herrn Ministerialdirektor Geheimen Regierungsrat Dr. Wuttig und das Oberhaupt der Landeshauptstadt Weimar, Herrn Stadtdirektor Dr. Mueller, vor allen andern aber auch die, die mit großen persönlichen Opfern aus weiter Ferne hierherkamen, um nach gewohnter Art in unsrer Dichterstadt, in der einst die Gesellschaft gegründet wurde, dem Genius Shakespeare's zu huldigen.

Es ist unsere 59. Tagung und die 57., die in Weimar stattfindet. Nur zweimal wurde die Hauptversammlung in Großstädten abgehalten. Wie der Mittelpunkt der englischen Shakespeare-Feier alljährlich das kleine Landstädtchen ist, in dem des Dichters Wiege stand, und nicht London, so hat man als Brennpunkt der deutschen Feier in der Regel die Ilmstadt gewählt, weil sich an die Pflege des Andenkens unsrer Klassiker der Kult des ihnen kongenialen Briten organisch anschließen läßt, weil der Genius loci hier machtvoll zu uns spricht. Keine auch noch so günstig gelegene Stadt, auch wenn sie bedeutendere Sammlungen besitzt und vielseitigere Kunstgenüsse zu bieten hat, übt eine solche Anziehungskraft aus

wie Weimar, an das sich die edelsten und erhebendsten Erinnerungen des deutschen Volkes knüpfen. Es läßt uns den «Triumph des deutschen Geistes» deutlich erkennen, und sein Name ist uns ähnlich wie der Name Bayreuth, um mit Richard Wagner zu sprechen, «von dieser Bedeutung getragen, zu einem teuren Angedenken, zu einem ermutigenden Begriff, zu einem sinnvollen Wahlspruch geworden». Das Fürstengeschlecht, das Weimar zu dem gemacht hat, was es ist, regiert nicht mehr in diesem Land. Unserm Gedächtnis grub sich jedoch tief ein, was es geschaffen hat. Der letzte Herrscher, Seine Königliche Hoheit der Großherzog Wilhelm Ernst verfolgte ebenso wie seine Gemahlin, eine Enkelin Herzog Georg's II. von Sachsen-Meiningen, nach wie vor mit Interesse die Bestrebungen der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Wenn die Verhältnisse es auch nicht erlaubten, unsern Hohen Protektor wie in früheren Jahren bei der Hauptversammlung in unserer Mitte zu begrüßen, so hofften wir doch auf künftige Zeiten. Aber mit einem Schlage hat der Tod diese Hoffnung zerstört. Ich habe die traurige Pflicht, Ihnen mitzuteilen, daß Großherzog Wilhelm Ernst in der vergangenen Nacht nach kurzer Krankheit in Heinrichau verschieden ist. — Sie werden begreifen, daß ich in diesem Augenblick, nachdem ich selbst soeben erst die erschütternde Kunde erfuhr, nicht die rechten Worte finden kann, um den schweren Verlust zu würdigen, und dies der Zukunft überlasse. Nur eines lassen Sie mich an dieser Stelle schon sagen: daß der letzte regierende Großherzog von Sachsen in der Blüte seiner Jahre zu seinen großen Ahnen Carl August und Carl Alexander versammelt worden ist, erfüllt gewiß uns alle mit tiefer Trauer, aber auch mit Trost. Das alte Wort Menanders «Wen die Götter lieben, den nehmen sie jung dahin» hat auch hier seine Geltung. Das herbe Geschick, das dem Heimgegangenen im Jahre 1918 den Thron seiner Väter nahm, und das schwer auf ihm lastete, hat sich nun milde gelöst. Ihrer Königlichen Hoheit der Frau Großherzogin aber und Ihren Kindern bringen wir die tiefste menschliche Anteilnahme an dem harten Schlag entgegen, der Sie so früh des Gemahls und des Vaters beraubte. Ich bitte mich zu einer Kundgebung unsres Mitgefühls zu ermächtigen.

Aber auch unter den veränderten Verhältnissen als Hauptstadt Thüringens wird Weimar — so hoffen wir — seinen großen Aufgaben eingedenk bleiben und im besonderen die Deutsche

Shakespeare-Gesellschaft stets wärmstens willkommen heißen; war doch der größte Thüringens Bergen entsprossene Dichter Otto Ludwig einer der feinsten Kenner des britischen Dramatikers und spielt doch in der Bühnengeschichte Shakespeare's neben dem Weimarer Theater auch das Meininger eine bedeutende Rolle.

Der künstlerischen Großtaten zu gedenken, die von Meiningen ausgingen, haben wir bei unsrer diesjährigen Tagung erneuten Anlaß. Am 24. März verschied im 84. Lebensjahre die Freifrau von Heldburg, die Witwe des Herzogs Georg, der einst bei der Gründung unserer Gesellschaft zugegen war. Als Julia hatte Ellen Franz zuerst 1867 die Aufmerksamkeit des kunstsinnigen Fürsten erregt, dessen Gattin sie 1873 wurde. Seitdem wirkte sie gemeinsam mit dem genialen Reformator der deutschen Bühne, besonders in der Unterweisung der Schauspieler, klug, energisch und zielbewußt. Was die Meininger für die Einbürgerung von Shakespeare's Werken bedeuteten, ist bekannt. Es sei nur daran erinnert, daß sie es sogar wagten, Shakespeare in seiner Heimat, und zwar in deutscher Sprache zu spielen, und daß es ihnen gelang, auf des Dichters Landsleute mit ihren Darbietungen tief eindrucksvoll zu wirken. Wenn auch in neuerer Zeit die Inszenierung seiner Werke manche Wandlungen erfuhr und die Auffassung, wie Shakespeare gespielt werden müsse, der Anschauung der Meininger vielfach diametral gegenübersteht, der Ruhm der herzoglichen Truppe kann nicht verblassen.

Shakespeare ist immer noch eine Großmacht im deutschen Bühnenleben, und seine Werke sind, obwohl 300 Jahre seit dem Erscheinen der großen Folio-Ausgabe, der ersten von zwei Freunden des Dichters veranstalteten Sammlung, verflossen sind, in zahlreichen Übersetzungen bei uns verbreitet, so daß in jedem gebildeten deutschen Hause eine Shakespeare-Ausgabe zu finden ist.

Die Shakespeare-Forschung ist auch im vergangenen Jahre nicht müßig gewesen. Allen voran schritt der langjährige Präsident unserer Gesellschaft Alois Brandl. Wie er 1921 die zweite völlig umgearbeitete Auflage seiner grundlegenden, in der Sammlung «Geisteshelden» erschienenen Shakespeare-Biographie als wertvolles Geschenk unsrer Bibliothek übergab, so konnte er jüngst eine neue Auflage seiner zehnbändigen Ausgabe von Shakespeare's Werken abschließen, die wir ebenfalls durch seine Güte unser Eigentum nennen.

In unserm geschäftsführenden Ausschuß sind einschneidende Veränderungen eingetreten. Herr Regierungsrat Rothe, der ein

Jahrzehnt unsere Akten betreut, bei unsern Tagungen das Protokoll geführt und uns mit Sorgfalt und Geschick viele Dienste geleistet hat, sieht sich leider genötigt, seine Tätigkeit bei uns aufzugeben. Der Vorstand hat ihn in dankbarer Anerkennung zum lebenslänglichen Mitglied der Gesellschaft ernannt. Herr Bankdirektor Hollmann, der nach dem Rücktritt unsres hochverdienten Ehrenmitgliedes, des Herrn Kommerzienrats Dr. Moritz 1916 die Kassengeschäfte übernahm, wurde durch seine Versetzung nach Wiesbaden gezwungen, das Amt des Schatzmeisters niederzulegen; an seine Stelle trat Herr Bankdirektor Schöppler, der von nun an im Vorstand die Finanzen der Gesellschaft verwalten wird. Zwei schmerzlich fühlbare Lücken riß der Tod in unsern engern Kreis. Am 2. Dezember 1922 erlag der Oberbibliothekar an der Preußischen Staatsbibliothek in Berlin, Herr Professor Dr. Hans Daffis im 47. Lebensjahr einem längeren Leiden. Daffis hat mehr als ein Jahrzehnt zum Teil unter schwierigen Umständen die Bibliographie für das Jahrbuch zusammengestellt, bis seine Krankheit ihm die Fortführung seiner entsagungsvollen Arbeit unmöglich machte. Bald nach Neujahr verlor der Geschäftsführende Ausschuß ein langjähriges treues Mitglied, Herrn Hofrat Dr. Hermann Heubach, der es sich, auch nachdem ein Schlaganfall seine Kraft gelähmt, nicht hatte nehmen lassen, bis zuletzt mit klugem Rat an unsern Sitzungen teilzunehmen. Beiden Männern gilt unser dankbares Andenken. Für Herrn Heubach wurde sein Amtsgenosse, Herr Studienrat Dr. Lissner, ein Neuphilologe, gewählt, außerdem ergänzte sich der Geschäftsführende Ausschuß durch die Zuwahl des Herrn Fabrikbesitzers Dr. Wilhelm Schacht, der Vorstand durch die des Herrn Robert Kröner, des Inhabers der altberühmten Cotta'schen Verlagsbuchhandlung in Stuttgart.

Noch dunkler als im vorigen Jahr könnte uns diesmal der Ausblick in die Zukunft unserer Gesellschaft erscheinen. Infolge des ungeheuren Marksturzes haben wir mit dem geringen Beitrag, den wir vor Jahresfrist von den Mitgliedern erhoben, auch nicht annähernd auskommen können, zumal da wir das enorme Kosten verursachende Jahrbuch den Mitgliedern geliefert haben, ohne Zuschuß von ihnen zu fordern. Dankbar gedenken wir der Beihilfe, die uns wiederum die Notgemeinschaft der deutschen Wissenschaft gewährte, und der Spenden, die uns von Freunden und Gönnern zuteil wurden. Es ist mir eine angenehme Pflicht, hier

besonders rühmend das Vorgehen des Herrn Oberlehrers Seher, des rührigen Leiters des Lottehauses in Wetzlar zu erwähnen, der in der Goethestadt an der Lahn in seinem Bekanntenkreise eine stattliche Summe für uns sammelte und selbst hochherzig aus Eigenem beisteuerte.

Wenn diese Einnahmen auch gering sind im Verhältnis zu den stetig wachsenden Ausgaben, so soll uns das nicht entmutigen. Shakespeare war selbst kein Pessimist. Karl Immermann, der sich als Dramaturg in Düsseldorf einst unvergeßliche Verdienste um die Förderung von Shakespeares Bühnenleben erwarb, schrieb vor hundert Jahren scharfblickend in einem Jugendbrief an Bernhard Rudolf Abeken: «In Shakespeare ist die vollkommenste Einheit aller Seelenkräfte: Witz, Tiefsinn, Phantasie, Gefühl, Verstand, Gesinnung spielen immer in freyer Entfaltung zusammen, und weil er mit jener gewaltigen Einheit des Bewußtseins die Welt betrachtet, so hat diese und das Leben für ihn eine unerschütterliche Consistenz . . . Wunderbar ist der Irrtum Friedrich Schlegels, der ihn einen skeptischen Dichter nennt, da Shakespeare im Gegenteil nur seine Kranken und Verzweifelnden zur Skepsis verdammt, selbst aber durch alle seine Werke in ihrem Haupt- und Grundgedanken die Überzeugung ausdrückt, daß das Ganze des Menschengeschlechts in ewigem Bestande fortblühe, welche Zwiespälte auch einzelne Personen, Familien und Häuser zerreißen mögen.» Und so wollen auch wir nicht daran zweifeln, daß es der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft gelingen werde, sich durch die Not der Zeit zu retten zu neuer, durch das Erstarken des Vaterlandes bedingten Blüte.

Das bittere Leid der Gegenwart verbindet uns mit unserm Meister enger denn je. Die Dichterin Heloise v. Beaulieu erklärte jüngst: «Reine Dichterwerke rühren oft mit einem Wort wunderbar an unser Zeitgefühl, und immer lehren sie uns als Ganzes Weltverstehen. Und umgekehrt: das in allen Tiefen aufgewühlte Leben von heute macht uns empfänglicher für jene Dichtung, die das Ewig-Menschliche vorzüglich in aufgeregten Zeiten und in entfesselten Leidenschaften darstellt. Ich bekenne, daß ich Shakespeare kaum je so gelesen habe, wie in diesen letzten Jahren. Die Shakespeare'sche Weltanschauung lehrt uns wegzudenken von unserm kleinen Privatschicksal; sie zeigt uns wohl einen einzelnen Helden, aber in Verknüpfung mit dem Weltganzen. Wir sind ins Ganze verwoben: darin liegt unsere unentrinnbare

Tragik; aber es läßt sich auch ein Gefühl tiefer, gelassener Ruhe aus diesem Bewußtsein gewinnen und auf Augenblicke eine jubelnde Freude: alles, was vor Jahrtausenden geschah und dieser Augenblick stehen in tiefem, sinnvollem Zusammenhange — und ich gehöre auch mit dahinein!«

So mögen auch wir Shakespeare betrachten, zugleich aber wollen wir uns heute in Deutschlands düsterster Stunde, wo fremde Eroberer auf deutschem Boden wüten, friedliche Menschen aus ihren Wohnstätten treiben und sie der Arbeitsmöglichkeit berauben, ja tagtäglich neue Greueltaten verüben, ein Beispiel nehmen an dem vaterländischen Geist, der ihn beseelte und der aus seinen unsterblichen Werken mahnend uns anweht.

Nachdem uns Herr Rudolf Rieth vom Deutschen Nationaltheater gestern in den gastlichen Räumen des Künstlervereins durch den formvollendeten Vortrag Shakespeare'scher Sonette in Übersetzungen von Max J. Wolff, Stephan George, Otto Gildemeister und Ludwig Fulda erfreut hat, in denen der Dichter einen Einblick in sein Herz gewährt, wird uns heute der Generalsekretär der Deutschen Schillerstiftung, der uns seit Bestehen unserer Gesellschaft eng befreundeten Vereinigung, ein Bild geben von der schaffenden Kraft der Shakespeare'schen Phantasie. Das deutsche Nationaltheater kann uns heute abend leider nicht, wie wir es seit 1864 gewohnt sind, eine Festaufführung eines Shakespeare'schen Dramas bieten. Unvorhergesehene Umstände haben uns darum gebracht. Statt dessen wird Verdi's Othello-Oper in Szene gehen, das reife Alterswerk des großen italienischen Komponisten, über das wir im 53. Jahrbuch 1917 durch die sachkundigen Ausführungen Edgar Istel's belehrt wurden.

Im Anschluß an den Festvortrag Dr. Lilienfeins fanden die geschäftlichen Beratungen statt. Der Herr Schatzmeister Bankdirektor Schöppler berichtete über die leider ungünstigen Finanzen. Es wurde ihm Entlastung erteilt. Dem Antrag von Professor Dr. Weyhe, die neuen Satzungen, nachdem sie allen Mitgliedern vorgelegen hatten, nunmehr im Block anzunehmen, wurde nach kurzer Besprechung zugestimmt. Der Mitgliedsbeitrag für 1923 wurde, bei Zugrundelegung der Buchhändler-Schlüsselzahl, 2500 auf 3000 M. gleitend festgesetzt. Ausländer zahlen 6 Schweizer Fr. Es wurde in Aussicht genommen, das Jahrbuch als Doppelband für 1923/24 zu Beginn des Jahres 1924 erscheinen zu lassen. Der Herausgeber und der Bibliothekar erhielten nach ihren Berichten Entlastung. Die Wahl des Herrn Verlagsbuchhändlers Kröner-Stuttgart in den Vorstand fand Bestätigung. Wiedergewählt werden die ausscheidenden Vorstandsmitglieder Geheimrat Prof.

Dr. Brandl, Generaldirektor Dr. v. Oechelhäuser-Dessau, Geheimrat Prof. Dr. Förster und Dr. Kilian. Der Vorstand erneuerte die Wahl des Präsidenten und der beiden Vizepräsidenten.

Als Ort der nächsten Tagung wurde abermals Weimar gewählt.

Nach Schluß der Sitzung vereinigten sich die Mitglieder mit ihren Gästen zu einem einfachen Mittagessen im Hotel Chemnitius.

Teilnehmer: Schriftstellerin Marie Luise v. Bançels, Studienrat Dr. Becker-Philippsthal, Frl. Eleonore v. Bojanowski, Seminaristin Margarete Bouvain-Berlin, Antiquar Buck-Osnabrück, Lehrer Busch, Dr. phil. et med. Hugo Daffner, Schriftsteller Berlin, Professor Dr. Werner Deetjen und Frau, Theaterdirektor Siegfried Deutsch, Professor Dr. Hans Devrient und Frau, Verlagsbuchhändler Emil Felber-Berlin, Professor Dr. Otto Francke und Frau, Gutsbesitzer Franke-Dobra, Direktor Frankenstein, Univ.-Professor Dr. Max Freund-Marburg, Assessor Dr. Freiherr v. Friesen-Rötha, Studienrat Genzel-Weißenfels, Prokurist Grüttner-Berlin, Studienassessor Dr. Hanel, Studienrat Dr. Hartl u. Frau-Hamburg, Univ.-Professor Dr. Hans Hecht und Frau, Göttingen, Frau Helene Hemmer-München, Studienrat Margarete Hardwardt-Sondershausen, Frau Oberspielleiter Hofmüller-Leipzig, Univ.-Professor Dr. Wolfgang Keller-Münster i. W., Frl. Elise v. Keudell, wissensch. Hilfsarbeiterin a. d. Landesbibliothek, Dr. Eugen Kilian-München, Frau Ella Koerner-Leipzig, Frl. Elise v. Krause, Frl. Friede H. Kraze, Schriftstellerin, Bürgermeister Kloss und Frau, Schriftsteller Franz Kaibel, Verlagsdirektor Knabe, Frau Geheimrat Henny Lehmann, Schriftstellerin, Professor Dr. Friedrich Lienhard und Frau, Dr. Heinrich Lilienfein und Frau, Studienrat Dr. Lißner, Bibliothekar Dr. Arthur Luther-Leipzig, Frau Major Longard, Schriftsteller Gustav Mai-Rodegg-Oberhof, Organist Martin, stud. mus. L. Menge, Univ.-Professor Dr. Paul Merker und Frau-Greifswald, Fabrikbesitzer Moormann, Kommerzienrat Dr. Moritz, Stadtdirektor Dr. Mueller und Frau, Generaldirektor Dr. phil. u. Dr. Ing. h. c. v. Oechelhäuser-Dessau, Geheimer Hofrat Professor Dr. v. Oechelhäuser-Karlsruhe, Frl. Gertrud Orth-Jena, Bibliothekar Dr. Ortlepp und Frau, Ministerialrat Dr. Ortloff, Staatsminister a. D. Exc. Dr. Paulssen und Frau, Lektor Peters-Leipzig, Theaterdirektor Hofrat Dr. Rauch-Wiesbaden, Frl. Margarete Richter-Jena, Schauspieler Rudolf Rieth, Frl. Edith Rothe-Leipzig, Schriftsteller Hans Rothe-Leipzig, Geheimrat Univ.-Professor Dr. Schick-München, Generalintendant a. D. v. Schirach, Georg Schneider-Chemnitz, Bankdirektor Schöppler, Studiendirektor Sonnekalb-Eisenberg, Frl. Doris Stadelmann, Schriftsteller Dr. Ludwig Stettenheim-Leipzig, Frl. Studienrat Teeke-Nordhausen, Schriftsteller Dr. Hermann Türck, Generalintendant a. D. Exc. v. Vignau, Dr. Rudolf Weinmann und Frau-Berlin, Direktor Dr. Weiß, Univ.-Professor Dr. Hans Weyhe-Halle, Schriftsteller Paul Wolf, Direktor Dr. Wolters-Braunschweig, Studienrat Dr. Woltersdorff und Frau, Erfurt, Ministerialdirektor Geheimrat Dr. Wuttig.

Sonette auf das Ich William Shakespeare's.

Von

William Ellery Leonard.

Übersetzt von Ernst Feise-Mexiko[1]).

1.

Man sagt, so Ich-los seist Du im Gestalten
Von Deiner Menschen Ich und Lebenskreis,
Daß Du verstummst, wo jene sich entfalten,
So sagt man, und man glaubt, sagt Dir's zum Preis.
Nicht doch — Du Leben selbst, das formt und schafft,
Gabst Narr und König Deines Wesens Prägung,
In Lieb' und Haß der eignen Stimme Kraft,
Im Gehn und Stehn die eigene Bewegung;
Ja — träf' ein Gast, der Deine Menschen kennt,
Ben und Kumpanen in der «Meermaid» an —
Den Armstuhl wies' er, in dem Shakespeare lehnt,
Im lustgen Kreise diesen einen Mann —
Gesetzt, er hätte nie Dein Bild gekannt
Noch Stratford-Büste oder Folioband.

2.

Und umgekehrt — wird nicht ein Mann von Geist,
Der Menschen kennt, wenn er aus Deiner Hand
Gestalten trifft, bekannt in jedem Land,

---

[1]) Die vorliegenden Sonette leiten eine Sammlung von Shakespeare-Studien ein, welche die Englische Abteilung der Universität Wisconsin (in der Vierseenstadt Madison gelegen) dem Andenken des großen Meisters im Jahre 1916 widmete. William Ellery Leonard, Professor des Englischen und einer der bedeutendsten lebenden Dichter der Vereinigten Staaten, gehört zu den wenigen Gelehrten rein englischer Abkunft, die, durch Studium in Deutschland mit deutschem Wesen vertraut, während des Krieges nie eine klare und hohe Einschätzung deutscher Kulturwerte verleugneten.

In einem Nirgendheim jedoch verwaist
Und vaterlos, wird nicht in jedem Zug,
Im trag'schen Helden mit der Dichterstirn,
Im Witzling mit dem klugen Wortspielhirn,
Die Züge finden, die der Vater trug;
In Jüngling, Jungfrau, Irrem, unverhehlt
Solch freie Glut und zarte Phantasie,
Die selbst Molière, dem Geistesbruder, fehlt,
Und die durchtränkt von Deiner Ironie;
Die mehr als überm Tor ein Wappenschild
Den großen Vater des Geschlechts enthüllt?

3.

Das Ich ist aller Kunst Endziel und Grund,
Die Form nur wechselt: was sein Geist ersehnt,
Sein Herz erfüllt, das spricht des Dichters Mund,
Was immer er erlebt, was künftig wähnt.
Der nennt ohn' Umschweif, was er liebt und haßt,
Der schickt sein Lerchenlied ins Sonnenreich,
Dieser erzählt, was der in Zwiesprach faßt,
Doch Lyrik, Epik, Drama gilt hier gleich.
Und Du bist größer nur, kein Herz so voll
Und klar wie Deines, das verhundertfacht
Dein Lieben, Denken, Deinen Scherz und Groll
In Form bannt, welche aller andern lacht.
So übermächtig Wesen ist Dein eigen,
Schätzung verstummt, wo wir verehrend schweigen.

4.

Doch Deine Menschheit ist uns so verwandt,
Und unsern Punkt umrundet Dein So-weit,
Daß, was in Dir wir als gemein erkannt,
Ein Trautgefühl menschlicher Nähe leiht.
In Aeschylus grollt uns zu schwer Geschick
Aus Götterhöhn, aus dunkler Nacht des Styx,
Zu viel Inferno spiegelt Dante's Blick
Trotz liebverklärtem Schaun nach Beatrix.
Doch Du — wie hoch Du schwebst — Du bist uns da;
Dein Auge weissagt irdischem Gefild;
Dein fernes Morgen — ach, ein Heut' so nah;

Dein heutges Ich — der Menschheit künft'ges Bild.
Und was die größten Meister noch erreicht,
Mißt unser Maßstab, der an Dir geaicht.

5.

Nah zwar, doch nicht gemein. Wenn einst die Zeit
Uns ein Geschlecht erzeugt, wie Du zu sehn
Form, Farbe, Geste, und wie Du bereit
Ihr bis an Ziel und Quelle nachzuspähn;
Geschlecht, das scharf und klar wie Du gewitzt,
Den Kern aus Purpur oder Lumpen trennt,
Und täglich neu erwirbt, was es besitzt,
Und die erkannte Welt stets neu erkennt,
Reich mit vergangenen Erlebens Last,
Mit Hoffnung dessen, was die Zukunft sät;
Geschlecht, in dem der Mensch die Menschheit faßt,
In einem alle, — und wie Du beredt,
Dann wirst auch Du in Freud' und Schmerz gemein
Und Edler unter gleichem Adel sein.

6.

Nächtlicher Stunde sann ich diesem nach:
Wär unsre Erde ausgeglüht zur Rinde,
Von Flut zerrissen und zerwühlt vom Winde,
Und rief' Dein Geist ihr neues Leben wach:
Welch Berge, Wälder, welcher Sonne Rund!
Auf Bach und See welch Mondes Silbergleißen!
Welch Blumenfülle, welcher Vögel Weisen
Zu Liebeswort aus welches Weibes Mund!
Welch Sturmesbrausen, welcher Blitze Glast!
Welch Rüdenbellen und welch Weidmannslied!
In Stadt und Hütte, unter Flagg' und Mast
Welch Kaufmann, König, Edelfrau, Bandit!
Wär so erneut, belebt der Erde Ball,
Kein Gott betrauerte der alten Fall.

7.

Ja, Göttern näher wär die Erde dann:
Sie träfen — wo ihr Fuß dies Reich beschritt' —
Umbuschte Insel, monddurchglänzten Tann,

Geister mit Irisschwingen, Feentritt,
Und Menschen, die der Lust verschlossen sind
Auf unsrer Erde, fänden sie im Tanz
Auf Maienwiesen und im Morgenwind,
Und Schnitter singend um den Erntekranz.
Und Ehrfurcht stünd an Traualtar und Sarg;
Und öfter kämen Himmlische zu Gast
In Stadt und Dorf, mit Gaben nimmer karg,
Mit Träumen lichtend unsres Alltags Last.
Denn unsres Lebens Hast und Werkelns Schweiß
Hielt sie nicht länger fern aus diesem Kreis.

8.

Dreihundert Jahre, seit Ben Jonson sprach:
Du bist nicht zeitbedingt, bist Ewigkeit.
Und Völker fielen, Völker wurden wach,
Neu Wissen wuchs in neuer Dichtung Kleid;
Du aber bliebest unveränderlich —
Nicht so — geheimnisvoll wuchs in der Flucht
Der Zeiten mit dem Ruhm zugleich Dein Ich,
Und drei Jahrhunderten trug beides Frucht.
Millionen hat Dein Brot und Wein geletzt,
Die Deines Geistes nun teilhaftig sind;
In aller Völker Zungen übersetzt
Mischt Deine Stimme sich mit Meer und Wind.
Du bist so groß, Dein Geist wird nicht verschmähn
Dies Buch, das helfen will Dich zu verstehn[1]).

[1]) Nach dem Original wörtlich:
„Dies Büchlein, Dir geweiht an fremden Seen".

Shakespeare's dichterische Phantasie.

Festvortrag, gehalten auf der Hauptversammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft am 24. 4. 1923.

Von

Heinrich Lilienfein.

Shakespeare und Phantasie — wenn die beiden Worte aufklingen, ist es nicht fast, als schmölzen sie ineinander? Als wären sie eines und desselben Wesens kaum geschiedener Ausdruck und deckten sich wie gleichartige Begriffe? Wenn es so ist; wenn in dem Namen Shakespeare alle Wunder dessen, was wir Phantasie heißen, mitschwingen: wie unübersehbar, wie unermeßlich nach jeder Ausdehnung, nach Breite, Tiefe und Höhe, ist die Aufgabe, die ich mir stelle! Wie mannigfaltig sind auch die Wege, die zu ihrer Lösung gedacht werden können! Der Sprachforscher, der Literarhistoriker, der Ästhetiker, der Psychologe — jeder an seinem Teil kann sich berufen fühlen, auf besondere Weise ans Werk zu gehen. Sie alle dürfen vor mir den Vorrang des wissenschaftlichen Fachmanns geltend machen und ihrer viele übertreffen mich an eingehender Shakespeare-Kenntnis und Shakespeare-Erkenntnis. Nur in der ehrfürchtigen Liebe zu dem Dichter darf ich mit ihnen wetteifern, und nur ein eigenes, bescheidenes Heimrecht im weiten Reich der schöpferischen Phantasie vermag mein kühnes Unterfangen zu rechtfertigen.

Phantasie, Einbildungskraft ist, ganz allgemein genommen, kein nur den Künstler auszeichnendes Merkmal. Phantasievolle Menschen, die, im Besitz regsamer Sinne und einer gewissen Ausdrucksfähigkeit, sich und andern die Umwelt beleben, begegnen uns in jedem Stand und Beruf, und es ist gar nicht selten, daß sie im alltäglichen Verkehr den Künstler in Schatten stellen. Künstlerische, in unsrem Fall dichterische Phantasie ist, allgemein be-

grenzt, das Vermögen Natureindrücke, Stimmungen, Ereignisse, Menschen nachzubilden; im Großen oder Kleinen eine Welt des Scheins zu schaffen, in der die sogenannte wirkliche Welt sich spiegelt, sich selbst wiederfindet, erkennt und versteht. Damit diese eigenartige Nachschaffung möglich wird, bedarf es in der Person, die sie hervorbringt, bestimmter Anlagen und Fähigkeiten: einem Vorrat von Bildern, Gefühlen, Urteilen muß die Gabe des Auswählens, die Kraft der Anschauung, der formalen Gestaltung, des Verdichtens entsprechen. In je größeren Ausmaßen die Fülle des Schaubaren, der Gesichte und Empfindungen mit der Stärke des Ausdrucksvermögens sich paart, um so gewaltiger ist die dichterische Erscheinung, die vor uns steht.

Doch hinweg von abstrakten, toten Begriffsbestimmungen zum lebendigsten Beispiel, das sie erst erläutert und beglaubigt — zu Shakespeare!

Suchen wir zunächst einmal mit bloßem Rundblick den Umfang, die Breite der Phantasie unsres Dichters abzustecken, so will uns schon im ersten Beginnen ein Reichtum überwältigen, der nicht auszuschöpfen ist. Gleich die geläufigsten Naturbegebnisse unsres Daseins, in wieviel Farben leuchten sie auf, sobald wir uns an Shakespeare erinnern: Morgen und Abend, Tag und Nacht!

> «Der Glühwurm zeigt, daß sich die Frühe naht,
> Und sein unwirksam Feur beginnt zu blassen» . . .

«Streifig Dunkel bricht im Osten sich», der Morgen «überschleicht» die Nacht, «das Dunkel schmelzend», bis «die heilige Sonn' aus goldenen Fenstern» schaut und ihre «Strahlen die Nacht von finstern Hügeln scheuchen» . . . Der stolze Tag, «umringt von den Ergötzungen der Welt» zieht vorüber. «Hinab, du flammenhufiges Gespann!» Der schwarze Hauch dampft «um den glühenden Federbusch der alten, schwachen, tagemüden Sonne» . . . «des dunkeln Abends Prachtgebilde» vergehen und die Nacht tut sich auf: nicht nur die mit dem «schlafseligen Ohr» und die von Julia ersehnte, die «züchtig stille Frau, ganz angetan mit Schwarz», die das wilde Blut, das in den Wangen flattert, mit ihrem Mantel verhüllen soll, sondern auch die Nacht des Macbeth: «Jetzt scheint auf der halben Erde tot die Natur, und böse Träume quälen den dichtverhangenen Schlaf» und die Nacht des Mitsommers, des Mondscheinspuks, der Elfentänze, der gütigen Frau Mab . . . Zurück ins Licht des Tags. Die Erde liegt lachend ausgebreitet, ein Blumenteppich: die «blasse Primel», Hyacinthen «blau wie

deine Adern», die Ringelblume, «die mit der Sonne entschläft», «Lustiger Vogelsang, komm geschwinde, geschwinde!» Die Mauerschwalbe schwirrt vorüber:

«Kein Dach, kein Sims, kein Pfeiler, keiner Zahnung
Gelegenheit, wo dieser Vogel nicht
Sein schwebend Bett gebaut und seine Wiege.»

Vor dem leisen Tritt des Jägers fliehen wilde Gänse und graue Krähen, «deren Schwarm mit Rauschen und Krächzen auffliegt» . . . Der Wald:

«Der unbesuchte Wald, die dunkle Wüste
Gefällt mir mehr, als volkreich blüh'nde Städte»;

die See, die stille: «Wie fährt so mancher gaukelnd winzige Kahn auf ihrer ruhigen Brust», und die wütende, die dem Firmament «mit schwellendem Antlitz» droht; Luft: das üppige Spiel des Windes, der die Segel bläht und die Blätter rührt, der «brüllende Regensturm» mit seinen «Feuergüssen» und der Blitze «schlängelndem Blau»; der Jahreszeiten Wandel: Winter «mit silberhaarigem Frost» und «beeistem Scheitel», Frühling:

«Als der April mit farbenbuntem Drang
Die Welt belebt mit frischem Jugendhauch»,

«Soll ich dich einem Sommertag vergleichen?» . . . der «zeitigende Herbst»:

«Die Zeit des Jahres kannst du an mir sehen,
Wo spärlich nur von gelbem Laub behangen
Die Zweige zittern vor des Nordwinds Wehen» . . .

Stellen Sie neben, in diese bald still webende, bald tosend aufgeregte Natur, auf einen Augenblick nur, kraft ihrer Erinnerung den Menschengestalter Shakespeare, diesen «tragischen Titan», wie ihn Schlegel nennt, «der den Himmel stürmt und die Welt aus ihren Angeln zu reißen droht; der, furchtbarer als Aeschylos, unser Haar emporsträubt und unser Blut vor Schauder gerinnen macht», und sein Kehrgesicht, das uns zum ausgelassenen Lachen, zum allverstehenden Lächeln erlöst; lauschen Sie auf des Lyrikers schwermütige Klage in den Sonetten und auf die bald anmutigheiteren, bald süß-traurigen Volksliedweisen, die er da und dorthin streut — und Sie haben, all das flüchtig Berührte in Eins gedacht, wie in einer verheißungsvollen Luftspiegelung oder in einem Vorspiel, das die vielfältigen Klangthemen andeutend vorwegzunehmen versucht, jene königliche Phantasie vor sich, in deren schöpferisches Geheimnis wir eindringen möchten!

Damit sich uns das Wesen von Shakespeare's Phantasie so innerlich wie möglich erschließe, ist es notwendig, daß wir Schritt für Schritt vorgehen, von außen nach innen, von den mancherlei Mitteln und Erscheinungsweisen dieser Phantasie zu ihrer schöpferischen Quelle. Da erhebt sich denn gleich am Eingang des Weges ein Hindernis, das zu Verzicht und Beschränkung zwingt: die Sprache, deren der Dichter sich als unmittelbarstes Werkzeug bedient, ist nicht die unsrige. Gerade dort, wo es darauf ankäme, ein Feinstes zu erfassen, der Wandlung des Eindrucks in Ausdruck, des Gedankens ins Bild im Entstehen nachzuspüren, müssen wir uns bescheiden — einmal, weil die kongenialste Übertragung hier das Original nicht ersetzt; dann aber, weil — bei uns allen die zarteste Einfühlung in den Geist der englischen Sprache vorausgesetzt — so ins Einzelne gehende Untersuchungen nicht den Gegenstand eines festlichen Vortrags bilden dürfen . . . Schon der kurze Überblick, in dem wir uns eben die Spannweite von Shakespeare's Phantasie zu vergegenwärtigen suchten, ließ eines erkennen: die Leichtigkeit und Beweglichkeit, mit der der Dichter jeden sinnlichen Eindruck beseelt, jede seelische Regung ins Bild umsetzt. Mit dem Eindruck, mit der Empfindung taucht ihm blitzhaft Bild und Gleichnis, sei es aus der sinnlichen, sei es aus der seelischen Sphäre empor. Einfache, jedem von uns geläufige Beispiele solcher Umsetzung sind es, wenn er etwa Meer und Wind alte Zänker, die Zeit den kahlen Küster, den alten Glöckner nennt. Schon ein ganzes Bündel von Eindrücken verdichtet sich etwa in dem oft zitierten Ausruf Hamlet's beim Anblick des betenden Königs: «Ein geflickter Lumpenkönig», oder wenn «Eifersucht, das grüngeäugte Scheusal» uns, kaum genannt, anschaulichst ins Gesicht springt. Häufiger als das knappgeprägte Bild ist die volle Ausmalung; noch immer kurz, wenn Imogen von der stiefmütterlichen Königin sagt: «O heuchlerische Güte! Schmeichelnd kitzelt die Schlange, wo sie sticht!»; breit hinflutend bei einem Brutus, wenn er die ungekünstelte Treue lobt und fortfährt:

> «Doch Gleißner sind wie Pferde, heiß im Anlauf:
> Sie prangen schön mit einem Schein von Kraft,
> Doch sollen sie den blutigen Sporn erdulden,
> So sinkt ihr Stolz, und falschen Mähren gleich
> Erliegen sie der Prüfung» . . .

Meist bleibt es nicht bei einem Bild; zwei, drei schießen wie Kristalle an. So Antonio über Shylock:

«Ihr mögt so gut hintreten auf den Strand,
Die Flut von ihrer Höh' sich senken heißen;
Ihr mögt so gut den Wolf zur Rede stellen,
Wenn ihr das Schaf seht nach dem Lamme blöken;
Ihr mögt so gut den Bergestannen wehren,
Ihr hohes Haupt zu schütteln, und zu sausen,
Wenn sie des Himmels Sturm in Aufruhr setzt»,

als sein Herz zu erweichen suchen. Meerflut, Wolf und Lamm, sturmgeschüttelte Bergtannenwipfel werden in immer neuem, sich steigerndem Gleichnis angezogen. Rosalinde in «Wie es euch gefällt» überbietet sich gegen Orlando in launigen Einfällen: «Ich will eifersüchtiger auf dich sein als ein Turteltauber auf sein Weibchen, schreiichter als ein Papagei, wenn es regnen will, grillenhafter als ein Affe, und ausgelassener in Gelüsten als eine Meerkatze. Ich will um nichts weinen, wie Diana am Springbrunnen; . . . ich will lachen wie eine Hyäne, und zwar wenn du zu schlafen wünschest.» Nicht zuletzt auf einer Bildgelenkigkeit, die übermütig und doch so zielbewußt hin- und herspringt vom Zarten ins Drastische, das höchst Ätherische mit dem gemeinst Wirklichen verbindet, beruht ja die prickelnde Frische und Sattheit von Shakespeare's Sprachstil. Seine Bildkraft wuchert wie Schlingkraut; sie wächst ins Maßlose und Groteske, wenn Kleopatra vor der Aussicht, im Triumpf den Römern zur Schau gestellt zu werden, ausbricht:

«Lieber sei ein Sumpf Ägyptens
Mein freundlich Grab! Lieber legt nackt mich in
Den Nilschlamm, und laßt Wasserfliegen mich
Zum Scheusal stechen; lieber macht Ägyptens
Erhabne Pyramiden mir zum Galgen,
Und hängt mich auf in Ketten!» . . .

Eine Phantasie, die einen solchen üppigen, fast grenzenlosen Bildervorrat ins Spiel setzt, hat zur Vorbedingung, daß ihr Träger der Welt der Erscheinungen mit ungewöhnlich geschärften Sinnen gegenübersteht. All seine Sinne, feiner und ausgebildeter, als im Durchschnitt üblich, müssen offene Tore sein, um Eindrücke über Eindrücke einströmen zu lassen. Die neuere Psychologie spricht nicht von einer Phantasie, sondern von Phantasien und unterscheidet, je nachdem beim Einzelnen das Gesicht, das Gehör, der Bewegungssinn usw. überwiegen oder vorzugsweise bestimmend sind, einen Gesichts-, einen Gehörs-, einen Bewegungs-Typ. Wir werden feststellen können, daß im Unterschied nicht

nur von der Mehrzahl der Menschen überhaupt, sondern auch von der der schöpferischen Menschen, in Shakespeare diese Typen sämtlich zu finden sind, in seiner Phantasie tatsächlich jene mehreren Phantasien zu überwältigender Einheit sich verbünden.

Der sehende Shakespeare — wir lernten ihn schon kennen, als wir eingangs die Weltweite seiner Phantasie von Erde zu Himmel, von Tag zu Nacht, von Frühling zu Winter durchschweiften. Mit Rücksicht auf Ihre Geduld und die Übersichtlichkeit eines mit jedem Schritt sich mehrenden Stoffs muß ich es mir versagen, die zahllosen kleinen Schmuckstücke vor Ihnen auszubreiten, die ja zudem auch jeder von Ihnen aus fast jeder Seite des Dichters kennt, und die doch oft beinahe noch treffender, als die breit hingestrichenen Bilder von seiner Schaukraft zeugen: «mir schien sie rein, wie ungesonnter Schnee»; «der grüne Mantel des stehenden Pfuhls»; «der finstern Stirne Zeichenschrift» . . . Nur an einige wenige Stellen darf ich Sie erinnern, in denen Shakespeare's mächtiges Auge, schwelgend in Licht, Linie, Farbe sich offenbart. So an Kleopatra's Nahen auf dem Flusse Cydnus, bei ihrer ersten Begegnung mit Antonius, wie es Enobarbus beschreibt:

«Die Bark', in der sie saß, ein Feuerthron,
Brannt' auf dem Strom: getriebnes Gold der Spiegel,
Die Purpursegel duftend, daß der Wind
Entzückt nachzog; die Ruder waren Silber,
Die nach der Flöten Ton Takt hielten, daß
Das Wasser, wie sie's trafen, schneller strömte,
Verliebt in ihren Schlag; doch sie nun selbst,
. . . . . .: Sie lag da
In ihrem Zelt, das ganz aus Gold gewirkt,
Noch farbenstrahlender als jene Venus,
Wo die Natur der Malerei erliegt.
Zu beiden Seiten ihr holdselige Knaben,
Mit Wangengrübchen, wie Cupido lächelnd,
Mit bunten Fächern, deren Wehn durchglühte
(So schien's) die zarten Wangen, die sie kühlten;
Anzündend statt zu löschen.»

Nicht so überquellend, aber nicht weniger augenfällig ist das Bild Lear's, wie es die heimkehrende Cordelia gibt: der laut singende König im hochgewachsenen Weizenfeld, bekränzt mit wildem Erdrauch, Windenranken und allem müßigen Unkraut. Welche Feinheit des Sehens in Edgar's bekannter Schilderung der Dover-Klippe:

«wie graunvoll
Und schwindelnd ist's, so tief hinabzusehen,
Die Kräh'n und Dohlen, die die Mitt' umflattern,
Seh'n kaum wie Käfer aus — halbwegs hinab
Hängt einer, Fenchel sammelnd, — schrecklich Handwerk!
Mich dünkt, er scheint nicht größer als sein Kopf.
Die Fischer, die am Strande gehn entlang,
Sind Mäusen gleich; das hohe Schiff am Anker ist
Verjüngt zu seinem Boot; das Boot zum Tönnchen,
Beinah zu klein dem Blick» . . .

Dem sehenden Shakespeare steht der hörende nicht nach. Man muß seine Verse einmal in englischer Zunge von einem gut vortragenden Engländer gehört haben, um die akustische Kraft, den vielstimmigen Wohllaut ermessen zu können, deren eine unsrem Ohr nicht immer gefällige Sprache fähig ist, wenn ein Shakespeare sie erklingen läßt. Doch auch in der Übertragung läßt sich die gehörliche Eigenart und Bestimmtheit vieler Bilder feststellen.

«Die dumpfe Brandung,
Die murmelnd auf zahllosen Kieseln tobt,
Schallt nicht bis hierher» . . .

Lear von Cordelia:

«Ihre Stimme war stets sanft,
Zärtlich und mild; ein köstlich Ding an Frauen!» . . .

Othello, vom Frieden seines Herzens Abschied nehmend:

«Fahr wohl, mein wiehernd Roß und schmetternd Erz,
Mutschwellende Trommel, muntrer Pfeifenklang» . . .

Ich erinnere an die Jagdmusik der Hunde im «Sommernachtstraum», die „melodische Verwirrung" des Bellens samt dem Widerhall:

«Nie vernahm ich
So tapfres Toben. Nicht die Haine nur,
Das Firmament, die Quellen, die Reviere,
Sie schienen all ein Ruf und Gegenruf.
Nie hört' ich so harmonischen Zwist der Töne» . . .

Vollends aber ist hier neben den Auswirkungen von Shakespeare's feinem Gehör in Sprache, Bild und Rhythmik seines oft gerühmten, innigen Verhältnisses zur Schwesterkunst, der Musik, zu gedenken. Nicht nur, daß er immer wieder die Musik zu Ergänzung und Bereicherung der Stimmung heranzieht — das Hohelied, das er im «Kaufmann von Venedig» der Musik singt, ist uns allen gewärtig:

«Hier sitzen wir, und lassen die Musik
Zum Ohre schlüpfen; Nacht und sanfte Stille,
Sie werden Tasten süßer Harmonie» . . .

Er erlauscht die Musik der Sphären und sein Preisgesang klingt in die unsterblichen Worte aus:

«Drum lehrt der Dichter,
Gelenkt hab' Orpheus Bäume, Felsen, Fluten,
Weil nichts so stöckisch, hart und voll von Wut,
Das nicht Musik auf eine Zeit verwandelt;
Der Mann, der nicht Musik hat in ihm selbst,
Den nicht die Eintracht süßer Töne rührt . . .
Trau keinem solchen!» . . .

Auf die entsprechenden Stellen in dem durch und durch aus Musik geborenen «Was ihr wollt!», im «Sturm» und «Sommernachtstraum» brauche ich nur hinzudeuten.

Häufig, und manchmal stärker als es dem heutigen Geschmack lieb ist, tritt auch Shakespeare's empfindlicher Geruchssinn ins Spiel. Von den Mißdüften, mit denen der Dichter in «Coriolan» und anderwärts das «stinkende Volk» ausstattet — er, der, beiläufig, so tief sozial empfinden konnte, wie wenige — lassen sie mich schweigen! Unter den Vorzügen, die die Liebe an Frauen rühmt, wird der «süße Odem» fast nie vergessen. Imogen's Atemzüge «durchwürzen den Raum»; Bassanio im «Kaufmann» schwärmt von «erschlossenen Lippen, die Nektar-Odem trennt»; Kleopatra's Segel sind so duftend, «daß der Wind ihnen entzückt nachzog».

Ungleich wichtiger als diese Züge, denen auch solche des Schmeckens zu gesellen wären, müßten wir nicht fürchten, uns damit in die Kleinuntersuchung zu verlieren — ungleich wichtiger ist die motorische Seite von Shakespeare's Sinnlichkeit, seine ganz besondere Eindrucks- und Ausdrucksfähigkeit im Gebiet der Bewegung. Lessing hat einmal in einem Brief die leider nicht verwirklichte Absicht ausgesprochen, ein Werk über die «körperliche Beredsamkeit» zu schreiben. Die mimische Begabung, die die Grundlage der Kunst des Schauspielers ist, wird in diesem Begriff einer körperlichen Beredsamkeit anschaulich verdeutscht. Dem geborenen Schauspieler setzt sich jeder Eindruck, den er von außen oder von innen empfängt, in körperliche Beredsamkeit um, in sinnfällige Bewegung. Es leuchtet ohne weiteres ein, daß der Dramatiker, sofern er Bühnenblut in sich hat, mit dem Schauspieler die motorische Sinnenhaftigkeit gemein hat, nur daß sie sich bei ihm für gewöhnlich nicht zur mimischen Selbstdarstellung steigert. Shakespeare war auch Schauspieler, und Grillparzer hat recht, wenn er hervorhebt, daß in seinem Geist der Schauspieler so tätig

ist als der Dichter. Wenn wir von einem seiner Sinne sagen dürfen, daß er die übrigen an Stärke, an Reizsamkeit übertrifft, ist es der mimisch-motorische, wie wir ihn in seiner Bildersprache — und nur von ihr ist zunächst die Rede — unaufhörlich wirksam finden. Nehmen Sie zum Beleg das nächste, beste Bild, aus dem «Hamlet», etwa: der König »taumelt den geräuschigen Walzer», oder denken Sie an die Lebendigkeit, mit der die Wärterin im «Romeo» den Zustand der unglücklichen Julia schildert:

«Bald fällt sie auf ihr Bett; dann fährt sie auf,
Ruft ‚Tybalt!' aus, schreit dann nach Romeo,
Und fällt dann wieder hin» . . .

Ganz in körperlicher Beredsamkeit erscheint uns Brutus in Portia's Rede:

«Beim Nachtmahl gestern
Erhobt ihr plötzlich euch, und gingt umher,
Sinnend und seufzend mit verschränkten Armen.
Und wenn ich euch befragte, was es sei,
So starrtet ihr mich an mit finstern Blicken.
Ich drang in euch, da riebt ihr euch die Stirn,
Und stampftet ungeduldig mit dem Fuß;
Doch hielt ich an, doch gabt ihr keine Rede,
Und winktet mit der Hand unwillig weg,
Damit ich euch verließ.» . . .

Mimisch ausgeführt bis ins Kleinste endlich die erschütternde Beschreibung, die Ophelia von Hamlet's letztem Besuch bei ihr gibt, und die ich in Ihrer Erinnerung nur noch anschlagen darf:

«Er griff mich bei der Hand und hielt mich fest,
Dann lehnt' er sich zurück, so lang sein Arm;
Und mit der andern Hand so überm Auge,
Betrachtet er so prüfend mein Gesicht,
Als wollt' er's zeichnen» . .

Jeder Blick, jede Gebärde des abschiednehmenden Hamlet wird uns schauspielerisch, mimisch greifbar nahegerückt in Wort und Bild.

Mit den letzten Proben, die uns den Überblick über Shakespeare's sinnliche Ausdrucksmittel vervollständigten, sind wir auf dem Weg durch seine allgemein-dichterische Phantasie dicht vor die dramatische gelangt. Und müssen doch, so sehr es uns drängt, das Innerste und Besonderste seiner schöpferischen Kraft zu betreten, noch einen Augenblick im Vorhof verweilen! Ich sprach einleitend davon, daß es in der Person jedes Dichters, damit sich

seine Phantasie auswirken könne, eines Vorrats sowohl an sinnlichen Bildern, als an Urteilen und Gefühlen bedürfe. Es bleibt uns also übrig, noch kurz die — paradox gesprochen — denkende und fühlende Phantasie zu streifen. Kaum ein andrer Dichter hat mit ähnlich verschwenderischer Hand Gedanken tiefster, lachender wie weinender Weisheit in seinen Werken ausgeschüttet. Es kann nicht meine Aufgabe sein, Ihnen in einer Auslese, die doch nie ihren Gegenstand erschöpft, die bekannten und weniger bekannten Sentenzen zusammenzutragen, die der Dichter über Leben und Tod, über Liebe und Haß, über die hellen und dunkeln Regungen des Herzens, wie über die Beziehungen und Einrichtungen des Lebens geprägt hat. Sie wissen, daß der Arzt, der Rechts- und der Naturkundige gleicherweise über Shakespeare's Fachkenntnis staunen; daß er über eine selbst für seine Zeit nicht alltägliche Kenntnis der Alten verfügte; daß er in der stoischen Lebensweisheit, in der Philosophie der Humanisten und des Montaigne heimisch war — und es doch ganz vergeblich und unpsychologisch wäre, seinen Dichtergeist auf irgend ein System, irgend eine Schulmeinung verpflichtet zu glauben. Wichtig ist in unsrem Zusammenhang nur, daß seine Weisheitsworte, Kenntnisse wie Erkenntnisse, selbstverständlich, ohne Mühe und Absicht in der Rede aufspringen, einen natürlichen und notwendigen Bestandteil der Unterhaltung und des Selbstgespräches bilden: mit derselben gelenkigen Leichtigkeit, mit der seine Phantasie in ihrer sinnlichen Funktion Bilder hervorbringt, formt sie blitzhaft Gedanken. Manchmal, wenn sie, der Vorliebe und dem Ton der Zeit nachgebend, in Wortspielen und Silbenstechereien sich ergeht, scheint sie im Übergefühl ihrer Beweglichkeit auszuschlagen wie ein ungebärdiges Füllen. Auch die schwelgerische Häufung von Gegensätzen möchte ich der geschmeidigen denkenden Phantasie zurechnen: «Liebreicher Haß, streitsüchtige Liebe . . . Schwermütiger Leichtsinn, ernste Tändelei» . . . «Holdseliger Wütrich, engelgleicher Unhold!» . . . «Du scheinest ein verdammter Heiliger! Ein ehrenwerter Schurke!» . . . «Aus rauhem Feldlärm wurden muntre Feste, aus furchtbar'n Märschen holde Tanzmusiken». Diese harten Gegensätze sind mehr verstandesmäßig, als sinnlich-anschaulich erzeugt — und doch würde man, davon wird später noch zu reden sein, sie ganz zu Unrecht auf Rechnung eines erklügelnden Verstands, statt auf die der Phantasie setzen. — Als drittes und — wahrhaftig nicht dem Rang und der Fülle nach! — letztes Sammelbecken, aus

dem der Dichter schöpft: das Gefühl. Auf die Beseelung, mit der Shakespeare die ganze Natur durchdringt, ist so oft hingewiesen worden; sie ist Ihnen so gegenwärtig, daß ich mich hier noch kürzer fassen darf. Fast jedes seiner Sonette, das Sie aufschlagen, ist durchwirkt von dieser beseelenden Kraft; sie schwingt mit in fast jedem der Bilder, die wir uns ins Gedächtnis riefen. Die Volksliedweisen Desdemona's: «Ein Mägdlein singt seufzend am Feigenbaum früh — Singt Weide, grüne Weide»; Ophelia's irr-süßes Singen, die Lieder im «Cymbelin», in «Wie es euch gefällt», der lyrische Shakespeare meistert diese Kunst der Seelenstimmung — und viel mehr erst jener, der mit einem oft knappsten Wort, Ton oder Bild, mit einem ins Tiefste des Herzens, in die Enden der Nerven fortzitternden Zauberschlag Himmel und Hölle aufschließt, uns allen vertraut und doch immer neu: «Es ist die Nachtigall und nicht die Lerche» — «Wie dunkel brennt die Kerze!» — «Der Mond scheint hell: in solcher Nacht wie diese, da linde Luft die Bäume schmeichelnd küßte, und sie nicht rauschen ließ, in solcher Nacht . . .» — «Verbirg dich, Sternenlicht! Schau meine schwarzen Wünsche nicht!». In keinem seiner Werke ist die stimmunggebärende Naturbeseelung mächtiger als im «Macbeth» —

Nein! Wir sind nicht mehr im Vorhof von Shakespeare's dichterischer Phantasie! Die mühsame und gar ermüdende Wanderung durch die Vorratskammern seines schaffenden Geistes ist vollendet; die reichen Mittel seiner sinnlichen, gedanklichen, gemütlichen Einbildungskraft sind uns kund geworden, die Außenwerke erstiegen. Groß und immer neuer Bewunderung wert seine Kraft, den Willen, die Seele der unbewußten Natur, in brennenden Farben, in klangerfüllten Lauten und tief erspürten Stimmungen sichtbar, hörbar und fühlbar zu machen — das Wunder der Wunder seine bis heute unerreichte Macht, den Menschenwillen in einer Vielgestalt ohne gleichen dramatisch zu verlebendigen! Ich habe versucht, Sie zu Anfang unserer Betrachtungen die Breite seiner Phantasie überschauen zu lassen; ein vergebliches Beginnen wäre es, in ähnlichem Überblick seine Welt von menschlichen Charakteren zu zeichnen: das hieße, wie man mit Recht meinte, fast die ganzen Personenverzeichnisse seiner Stücke ausschreiben. Menschen aller Stände und Lebensalter: Könige und arme Teufel, große Kaufherren wie Antonio und Hausierer wie Autolycus, Weise und Dummköpfe, Helden und Feiglinge finden wir da in allen Schattierungen; Menschen ferner Zeitalter, fremder Nationen und — als

wären es der Geschöpfe der Wirklichkeit nicht genug — Gespenster und hexenhafte Unholdinnen, Elfen und neckende Kobolde. Gewiß ist Emerson im Recht: «der größte Genius ist zugleich auch der größte Entlehner»; wir wissen längst, mit welcher Freiheit der Dichter Eigenes und Fremdes mischte, wie wenig er Anleihen der Idee scheute und wie selbstherrlich er das gewaltige Kapital an älteren Stücken für sich ausmünzte; derselbe Emerson schließt aber auch seine Ausführungen über die Verhältnismäßigkeit aller sogenannten Originalität mit dem Satz: «All die Hilfe, die ihm Bücher und die Begabung anderer leisten, sind ihm nichts mehr als ein Paff Rauch im Vergleich zu jenen tiefinnersten Geheimnissen seiner schöpferischen Seele» . . . Wird es uns gelingen, in etwas den Schleier, der über jenen Geheimnissen liegt, zu lüften? Auch nur ahnungsweise das verborgene Walten dieser schöpferischen Seele zu erfassen?

Die ursprünglichste Voraussetzung dramatischer Veranlagung heißt: Temperament. Willenskräfte von außerordentlicher Intensität und Vielheit sind nötig, sollen fremde Energien bis zur Sattheit selbständigen Lebens auf der Bühne aus der des Dichters gespeist werden. Was entdecken wir von solchen Willenskräften in Shakespeare's Seele, wenn wir in sie zurückverlegen, was seine Phantasie aus ihr hinausprojiziert hat? Wir haben es hundertfach wiederholen hören, daß Shakespeare wie keiner der Dichter der Leidenschaften sei, der naturhaften Willensentladungen, des Elementaren. Othello ist uns das blinde Wüten der Eifersucht, Coriolan die Übergipfelung des Stolzes, Antonius und Cleopatra die zügellose, sinnliche Liebe, Lear die wilde Auswirkung des Undanks, Macbeth die fressende Ehrsucht. Nicht um Ihnen Neues zu sagen, sondern um im Alten die tragende Wucht dieses Temperamentes anklingen zu lassen, erinnere ich Sie an den mit dem Unwetter um die Wette tobenden Lear:

> «Ihr Katarakt' und Wolkenbrüche speit,
> Bis ihr die Türm' ersäuft, die Hähn' ertränkt!
> Ihr schweflichten, gedankenschnellen Blitze,
> Vortrab dem Donnerkeil, der Eichen spaltet,
> Versengt mein weißes Haupt! Du Donner, schmetternd,
> Schlag flach das mächtige Rund der Welt, zerbrich
> Die Formen der Natur, vernicht auf eins
> Den Schöpfungskeim des undankbaren Menschen!»

An Othello's fessellosen Aufschrei:

«Nun seh ich, es ist wahr . . .
So blas ich meine Lieb' in alle Winde: —
Hin ist sie!
Auf, schwarze Rach'! aus deiner tiefsten Hölle!
Gieb, Liebe, deine Kron' und Herzensmacht
Tyrannischem Haß! Dich sprenge deine Last,
O Busen, angefüllt mit Natterzungen!»

An den immer tiefer ins Blut watenden Macbeth:

«O Zeit! Vor eilst du meinem grausen Schlag!
Nie wird der flüchtige Vorsatz eingeholt,
Geht nicht die Tat mit ihm. Von Stund' an,
Sei jeder Erstling meines Herzens auch
Ein Erstling meiner Hand!»

An die allen Mannesstolz hinabschlingende Liebesgier des Antonius:

«Schmilz in die Tiber, Rom! Du weiter Bogen
Des festen Reichs, zerbrich! Hier ist die Welt,
Throne sind Staub: — die kotige Erde nährt
Wie Mensch so Tier: der Adel nur des Lebens
Ist so zu tun, wenn solch ein liebend Paar
Und solch Zwillingsgestirn es darf: worin . . .
Wir unerreichbar sind!»

Ja, diese Seele ist bis zum Bersten erfüllt von den siedenden Strömen des Bluts! Wann hätte der Haß wilderen Ausdruck gefunden, als in den Flüchen und Beschwörungen, die sie ihren Geschöpfen über die Lippen drängt: «Du fah'nde Luft, schlage mit Lähmung ihre jungen Glieder . . . Du jäher Blitz, flamm' in ihr stolzes Auge dein blendend Feuer!» — «Mag der ganze Schatz der zeugenden Natur zusammentaumeln, bis selbst Vernichtung matt wird!» —, nicht zu reden, von den überwältigenden Fluchschauern der «in Flüchen wohlerfahrenen» Margarete im dritten Richard. Das Böse an sich, alle «wucherhaften Tücken der Natur», Bosheit, wollüstige Grausamkeit, schleichende Mordlust — sind sie nicht leibhaft geworden in jenen Königsbasilisken, in Jago, in Edmund? Als reichte Menschengestalt nicht aus, sie bildhaft zu machen, sind die Mächte der Finsternis versinnbildlicht in den bärtigen Hexen des «Macbeth». Höllenphantasien, denen Dante's ähnlich, stehen vor uns auf, mit «Brennen, Sieden, Pestgeruch, Verwesung»; Martervorstellungen ewigen Tods:

«Der entzückte Geist
Getaucht in Feuerfluten, oder schaudernd
Umstarrt von Wüsten ew'ger Eisesmassen;

Gekerkert . . . in unsichtbare Stürme
Und mit rastloser Wut gejagt rings um
Die schwebende Erde» . . .

Erfassen wir in diesen Abgründen Shakespeare's tiefste Seele — oder leuchtet sie aus dem Zwiegespräch von Marcus und Titus: «Ein Fliege erschlug ich nur» . . . «Wenn nun die Fliege Vater hatt' und Mutter? Wie senkt er dann die zarten goldnen Schwingen, und summte Klag' und Jammer durch die Luft!»; in der Erschütterung des Dauphin im «Johann» vor Mannestränen; in Julia's jubelndem: «Je mehr ich gebe, je mehr auch hab' ich — beides ist unendlich!» Tun sich nicht dicht bei den Finsternissen der Hölle die lichten Gründe des Himmels auf: der selbstentäußernden Liebe, des Mitleids, des schamvollsten Gewissens? Der Dichter, der in allen Ungründen des Bösen heimisch ist, wird er nicht zum feurigsten Ankläger? Man sieht mit gutem Grund in der bei Shakespeare so beliebten Unterscheidung von Blut und Urteil eine der wegweisenden Formeln für das Wesen seiner Tragik. Seine vom leidenschaftlichen Blut bezwungenen Menschen leiden unter den «Lebensfieberschauern», «liegen auf der Geistesfolter in zuckender Pein». Sogar Jago weiß es: «Hätte der Wagbalken unsres Lebens nicht eine Schale von Vernunft, um eine andre von Sinnlichkeit aufzuwiegen, so würde unser Blut und die Bösartigkeit unsrer Triebe uns zu den ausschweifendsten Verkehrtheiten führen»; Lorenzo im «Romeo» spricht es klar aus:

«Zwei Feinde lagern so im menschlichen Gemüte
Sich immerdar im Kampf: verderbter Will' und Güte» . . .

und der König im «Hamlet» verrät uns, daß wir «getrennt vom edlen Urteil» nur «Bilder sind, nur Tiere» . . . Shakespeare kennt also zutiefst den «Bruch in der Natur». Nach dem treffenden Wort Schlegel's verfällt er freilich nicht «in die Peinlichkeit jener Schauspiele mit einer moralischen Richtung, die eigentlich nur dramatische Strafpredigten sind»; er läßt die Menschheit «an sich selbst zum Raubtier werden». Der Bruch in den Seelen, die er aus der seinigen heraus gestaltet, ist überhaupt nicht mit einem einfachen Gut und Böse begriffen. Bekanntlich hat Lessing zuerst mit Nachdruck für das Drama die Forderung «gemischter Charaktere» erhoben, die seither eine billige Wahrheit geworden ist. Shakespeare's Charaktere aber sind nun nicht nur in dem schulmäßigen Sinne gemischt, daß sie weder bloß gut, noch bloß schlecht sind, oder daß sie auch die Mängel ihrer Vorzüge und neben ihren Lastern

gewisse Tugenden haben, wie etwa Richard III. seine stolze Mannhaftigkeit. Der wenig gekannte Charakterologe Bahnsen hat mit Glück dargetan, wie bei Shakespeare «gerade die allerindividuellsten Eigentümlichkeiten, die im engsten Sinne charakteristischen Merkmale, nicht etwa eine bloße Abschwächung erfahren, sondern als mit ihrem eigensten Gegenteil behaftet erscheinen, mithin der Wille — um so den Begriff des Widerspruchs aufs allerschärfste kenntlich zu machen — sich zu denselben Dingen in denselben Beziehungen zugleich bejahend und verneinend verhält». Diese geniale Mischung gerade macht z. B. Shakespeare's Frauen so unübertrefflich fesselnd und wahr. Die Elemente von Blut und Urteil, Gut und Schlecht, Gemüt und Sinnlichkeit sind in ihnen so gemengt, daß sie sich jeder Scheidekunst widersetzen. Ich kann nicht ins Einzelne gehen. Es mag genügen, wenn ich auf die zum Tod bereite Dulderin Imogen hindeute: «Es stimmt mich traurig» — ich gebe die Stelle absichtlich möglichst wörtlich — «wenn ich daran denke, wie dir dereinst der Bissen, dran du jetzt leckst, verekelt sein wird, und dir dann an mich zu denken eine Qual». Leidende Liebe und leise, süße Rachlust — wo scheiden sie sich hier? Und wie vertragen sich in derselben Imogen so ungekünstelt Innigkeit des Vertrauens und kühle Verständigkeit; in Desdemona leichtherzige Verliebtheit mit Taubenunschuld! Wie darf in einer Lady Macbeth neben dem mordgierigen Eifer die Liebe zu ihrem Gatten als Antrieb nicht übersehen werden! Wie sind vollends in «Romeo und Julia» die «Sinne selbst zur Seele verklärt»! — Nur im Wahnsinn bricht die Ganzheit auch der Shakespeare'schen Frauencharaktere auseinander, scheidet sich das Unscheidbare: das verlangende Blut, des Zügels von Scham und Sitte ledig, spricht aus der irren Ophelia und Lady Macbeth enthüllt die Qual ihres totwunden Herzens, dessen „Reuebisse" kein eiserner Wille mehr beherrscht . . .

Wir forschen in all der Vielfältigkeit verflochtener Gefühle und Triebe nach Shakespeare's, des Dichters Seele — und ist's nicht, als gerieten wir immer mehr in undeutbare Wirrnis, je mehr wir uns mühen, zu klären und zu deuten? Wir blicken in eine Welt von Gegensätzen und Widersprüchen, deren Auflösung wahrhaftig nicht leichter wird, wenn wir ihre Verzweigungen und Übergänge bis ins Kleinste und Feinste festzustellen vermögen. Hier: «Ehrfurcht, der Engel dieser Welt» . . . «Gottes Kränkung ist die ärgste!» . . ., dort: «Wie schwer die Funken der Natur zu bergen!»

. . . «Wenn ich die Macht besäße, gösse ich die süße Milch der Eintracht in die Hölle» . . .; hier eine Liebe, von deren Treue es heißt: «Leichter möchte Natur der Erde Wölbung wohl zerdrücken», als sie dir nehmen . . ., dort: «Im Innersten der Liebesflamme lebt eine Art von Docht und Schnuppe, die sie dämpft, und nichts beharrt in gleicher Güte stets» . . .; hier die Blüte weiblicher Reinheit und dort die zersetzende Gewißheit: «O Gier des Weibs, die keine Grenzen kennt!» . . .; hier höhnende Weltverzweiflung, dort kindliche Weltfreude . . . Wo, ich frage noch einmal, ist fester Grund in diesem bunt dahintreibenden Strom, wie beschaffen die geheimnisvolle Tiefe, aus der diese vielfarbigschillernden Strahlen emporschießen? — Die Griechen und in ihrem Gefolge die Römer, nannten bekanntlich die Dichter begeistert, trunken, des Gottes voll. Sie gaben damit der Erkenntnis Ausdruck, daß den dichterischen Schöpfungen, wie den Offenbarungen der Religion und aller Kunst, im Entstehen ein Unbewußtes, Naturhaft-Dämonisches anhafte. Auch die zahlreichen Selbstzeugnisse neuerer Dichter stimmen darin überein, daß sie das Schaffen seinen Ausgang im Bewußtlosen nehmen lassen: «Ich habe nie an Denken gedacht» meint Goethe einmal, und Schiller schreibt: «In der Erfahrung fängt auch der Dichter beim Bewußtlosen an». Grillparzer, Otto Ludwig, Hebbel und viele andere bezeugen dasselbe; Nietzsche verdanken wir eine feinste Beobachtung dieser primären Schaffensvorgänge, die sich in ihrer intuitiven Eigenart übrigens nicht auf den schöpferischen Menschen beschränken, sondern, nur dem Grad nach verschieden, als «glückliche Eingebungen» auch dem Nichtschöpferischen wohlbekannt sind. In den Bezeichnungen Inspiration, Konzeption ist das Merkmal solchen bewußtlosen Empfangens gegeben, und das «Unbewußte» spielt in der heutigen wissenschaftlichen Psychologie eine allbekannte, wichtige Rolle. Wie vertraut der Rausch des Schaffens auch Shakespeare war, geht aus der berühmten Stelle im «Sommernachtstraum» hervor: «Des Dichters Aug' im schönen Wahnsinn rollend, blitzt auf zum Himmel, blitzt hinab zur Erde»; überaus bemerkenswert fährt er dort fort:

> «Und wie die schwangere Phantasie Gebilde
> Von unbekannten Dingen ausgebiert,
> Gestaltet sie des Dichters Kiel» . . .

In dieser Schilderung, die Theseus der Hippolyta von der «gewaltigen Einbildung» gibt, ist alles mitenthalten, was wir suchen.

Jedes Wort ist wegweisend. Doppelgeschlechtlich, empfangend und zeugend, ist in seinem tiefsten Wesen der dichterische, wie jeder schöpferische Werdeprozeß. Aus dem Urgrund des Bewußtlosen — nennen wir es metaphysisch «transzendentales Subjekt», nennen wir's im hohen Sinn «Natur» oder psychologisch «das Unbewußte» oder religiös «Gott» — empfängt die dichterische Psyche die «Gebilde von unbekannten Dingen». Wie keine Befruchtung möglich ist ohne die die Befruchtung bedingende Zelle, so müssen die Entelechien, die Keime, die Möglichkeiten zu allen Gefühlen, den himmlischen wie den höllischen, den zartesten, wie den gröbsten beider Geschlechter im Schoß der Psyche ruhen: die Elemente zu einem Richard, einer Goneril, einem Macbeth so gut wie zu einem Coriolan, einer Cordelia, einem Romeo. Sie ruhen auch verborgen in jedem von uns — wie verstünden wir sie sonst? Das geheimnisvolle Urbegebnis vollendet sich, indem die Seele des Dichters sich zugleich leidend und tätig verhält: des Dichters Phantasie gestaltet das Empfangene, «benennt das luftige Nichts und gibt ihm festen Wohnsitz». Von Hebbel stammt das erleuchtende Wort: «Genie ist Intelligenz der Begeisterung». Die glänzende Widersinnigkeit, die dem Bewußtlosen die höhere Bewußtheit zuspricht, zeigt an: wir befinden uns noch immer im Bannkreis irrationaler Vorgänge. Jean Paul sagt irgendwo: der Dichter wisse sich nur als «Zuhörer, nicht als Sprachlehrer seiner Charaktere»; Grillparzer spricht im gleichen Sinn von der «Verstandeskälte», vom «ewigen Zuseher», den der Dichter nicht loswerde; Kleist von einer «traurigen Klarheit». Was Wunders, daß der hohen, unvergleichlichen Objektivität eines Shakespeare der Vorwurf der Kühle nicht erspart blieb! Es handelt sich um ein merkwürdiges Darüberstehen, ein Beobachterbleiben auch in der Darstellung des heißesten Affekts, der tobendsten Leidenschaft. Eben in dieser letzten Klarheit offenbart sich das Übergewicht, das die tätige Einbildungskraft über die leidende davonträgt. Lassen wir uns nicht irreführen, wenn jene Klarheit gelegentlich als «traurig» oder «kalt» empfunden wird: das Kampfspiel des weiblichen Empfangens und des männlichen Gestaltens, in dem wir nach unsrer Einsicht das verborgenste Erlebnis der schöpferischen Phantasie aufdecken, ist nicht minder, ja ist gerade darum in hohem Sinne Lust, weil es mit Leid bezahlt ist. In Shakespeare, dem Dramatiker an sich, drängt es einen Lebenswillen, für dessen Energie keine Bezeichnung ausreicht, nach grenzenloser Selbstanschauung in immer

neuen Menschen und Schicksalen: dieselbe Macht, deren sinnliche Beweglichkeit wir in der unermeßlichen Vielheit seiner Bilder und Gleichnisse kennen lernten, entlädt sich kraft einer beispiellosen seelischen Wandlungsfähigkeit einfühlend und eindenkend in der Fülle seiner menschlichen Gestalten. Weil sie überpersönlich ist, ist die Weisheit dieser Phantasiemacht so vieldeutig, daß hundert Erklärer nebeneinander Recht behalten; ist ihre Gefühlssphäre so weit, daß in ihr die Theologie des Himmels und die der Hölle ihre Rechnung findet . . . Aus jener «Intelligenz der Begeisterung», von der wir sprachen, erklärt sich auch die tiefe Besonnenheit, die bis in die Einzelheiten wirksame künstlerische Absichtlichkeit, die sich, wie in der Gestaltung der Charaktere, im ganzen des Kunstwerks kundgibt, und die so wenig aus nüchterner Verstandesberechnung entspringt wie die Sicherheit des Nachtwandlers. Wir wissen nicht viel über die Arbeitsweise Shakespeare's, sind in dem Wenigen auf das Zeugnis zum Teil nebenbuhlerischer Zeitgenossen angewiesen. So gewiß es der Dichter in zahlreichen Fällen an eifrigem Verbessern und Überarbeiten nicht hat fehlen lassen, so gewiß ist anzunehmen, daß er bei dem Überreichtum und der Beweglichkeit seiner Phantasie mühelos schuf, und wir dürfen wohl einem neueren Biographen zustimmen, wenn er meint: «Das allmähliche Erreichen des vorschwebenden Ziels, das langsame Annähern einer Arbeit Schritt für Schritt an das erträumte Ideal lag nicht in Shakespeare's Art». Daraus und aus dem noch wichtigeren Umstand, daß unser Dichter — Gott sei's gedankt! — nicht für die Literatur, sondern für die lebendige Bühne schrieb und wohl auch manches der Improvisation des Schauspielers überließ, erklärt sich so manche Fahrlässigkeit und Nachlässigkeit, die festzustellen keine Mühe macht. Was bedeuten diese Dinge neben der wundervollen und minutiösen Zwecksicherheit in den großen Werken! Aug. Wilh. Schlegel hat mit Beziehung auf «Romeo und Julia» den glücklichen Versuch unternommen, die innere Notwendigkeit jedes Auftritts im Hinblick auf das Ganze darzutun und nachzuweisen, daß bis auf «einige unverständlich gewordene oder dem heutigen Geschmack fremde Spiele des Witzes» nichts entbehrt werden könnte, wollte man nicht das ganze Werk beeinträchtigen; er macht sich mit Fug anheischig, das gleiche «an allen Stücken Shakespeare's aus seiner reiferen Zeit» zu unternehmen. Wollte ich Ihnen vorführen, mit welch überlegener Kunst der Dichter nicht nur die Charaktere geführt, sondern, was ebenso

schwer ist, gegeneinander abgestimmt hat; wie meisterhaft, ja man möchte, wäre es nicht mißverständlich, sagen, wie raffiniert er die Stimmungsmittel handhabt und die Sprechweise gegen die Umwelt abtönt; wie wirkungskundig er Scherz und Ernst gegenüberstellt und verteilt — ich müßte nicht nur Oftgesagtes wiederholen, sondern diese Studie über seine Phantasie um eine solche über seine gesamte Dramaturgie erweitern. Wer die Kunst der Szene nicht nur von außen, sondern auch von innen einigermaßen kennt, weiß, wie in ihr alle Sinne, die des Auges, des Gehörs, der Bewegung zu gesammelter Wirkung zu bringen sind: Shakespeare, dessen Sinnenschärfe wir schon kennen, hat die Bildkraft und Rhythmik jeder Szene, ihre Anfangs- und Endgebärde wie keiner gekannt und beherrscht. Jedes seiner Hauptwerke hat überdies seinen in sich geschlossenen Wirkungsstil, was ich nur andeuten kann, wenn ich etwa «Romeo und Julia» eine gewaltige Fuge aus Leben und Tod, Liebe und Haß, Sonne und Finsternis nenne; wenn ich an den Nacht in Nacht gemalten «Macbeth» erinnere, an das musikalisch gesteigerte Furioso «Othello», an die mythische Sturmsymphonie, «Lear» — Vergleiche, die auszuschöpfen ich Ihrem Stilgefühl überlassen muß. —

Wir haben versucht, uns den Urakt aller schöpferischen Phantasie, ihr Empfangen und Zeugen, ihre Unbewußtheit und zugleich ihre tiefe Besonnenheit oder Überbewußtheit in Shakespeare's Phantasie als in einem Beispiel von größtem Ausmaß zu enthüllen. In dem trächtigen Urgrund jenseits seiner Bewußtseinsschwelle gährt ein Chaos von Trieben und Willensstrebungen; ein königlicher Geist bändigt das Chaos, verwandelt den Widerstreit unterirdischer Gewalten in beseelte Bilder aller Farben und Töne, in unzählige, in sich gerundete Charaktere und zwingt darüber hinaus diese Charaktere in die geschlossene Form der Bühnenhandlung. Gewisse allzuwitzige Vertreter der derzeit hoch im Schwange gehenden Psychoanalyse sind geschäftig, durch das Mittel einer vermeintlich unfehlbaren Deutungskunst das Unbewußte der dichterischen Seele möglichst nur geschlechtlich und kriminell zu bestimmen; auf ihnen fußend dürfte es nicht schwer fallen, die Persönlichkeit Shakespeare's, von der wir geschichtlich so gar wenig wissen, nach ihrem Innenleben als ein Ungeheuer an verbrecherischen und widernatürlichen, freilich verdrängten Gelüsten aufzudecken. Fernab von einer solchen Forschungsweise möchte ich ihr immerhin soviel einräumen, daß jede dichterische Psyche ihr Zuviel an Willens- und

Gefühlsinhalten im Dichtwerk «abreagieren» muß. Die Antwort darauf, warum die eine vorzugsweise lyrisch, die andre episch, die dritte dramatisch sich auswirkt, liegt im Format und der Besonderheit einer jeden. Wo ein solcher Überschuß an elementhaften Lebensenergien vorhanden ist, wie in der Seele eines Shakespeare, ist ein andres als dramatisches Sichbefreien kaum zu denken. Friedrich Theodor Vischer sagt von Hamlet: «er leidet am Genie im engeren Sinne, wo die Phantasie ganz bestimmend ist, sagen wir Phantasiegenie». Wenn diese Erklärung richtig ist — und auch sie ist mindestens so richtig, wie viele andere! — so wirft sie ein reizvolles Licht auf die Notwendigkeit, mit der das Phantasiegenie Shakespeare sich durch die dichterische Tat von dem Übermaß der in ihm mächtigen Phantasiegewalten befreien mußte ... Ihren vollkommensten Triumpf feiert die zu Gestalt und Schicksal gebändigte Entladung des Shakespeare'schen Genius im Humor. Das Drüberstehen des dichterischen Zusehers, von dem bei der Entstehung des Kunstwerks die Rede war, wird hier zum selbstherrlichsten Spiel: Liebe und Haß, Weltverachtung und Weltlust — sie liegen, mit Lächeln bezwungen, unter dem sieghaften Dichter des Falstaff, des Malvoglio, des Caliban ... So ist es denn auch kein Zufall, daß die Romantik in Shakespeare recht eigentlich die Verkörperung ihrer Sehnsucht, die Erfüllung ihres von ihr selbst in keinem ihrer Vertreter erreichten Ideals erblickte. Von der romantischen Kunst sagt der ältere Schlegel: sie ist «der Ausdruck des geheimen Zuges zu dem immerfort nach neuen Geburten ringenden Chaos, welches unter der geordneten Schöpfung, ja in ihrem Schoße sich verbirgt: der beseelende Geist der ursprünglichen Liebe schwebt hier von neuem über den Wassern», und der jüngere Schlegel spricht es unumwunden aus: «Shakespeare's Universalität ist wie der Mittelpunkt der romantischen Kunst». Wenn wir im Romantischen nicht eine enge historische Lehre, sondern den kosmischen Inbegriff, das symbolische Zeichen für einen verstandesmäßig nicht zu erschöpfenden, wohl aber dichterisch zu ahnenden Weltsinn sehen, so dürfen wir die Schlegel'sche Formel auch heute noch für Shakespeare gelten lassen. Im weltweiten Walten seiner Phantasie erahnen wir etwas vom Geheimnis des Schöpfers aller Kreatur. Dieser einen Welt Bühne, auf der «alle Fraun und Männer bloße Spieler» sind — sie wird dem heute noch bühnengewaltigsten Dichter zu eng: im Mondlichtzauber des «Sommernachtstraums», in der ätherischen Musik des «Sturms» sprengt er den Rahmen

sogar der so beglückend unkulissenhaften Bühne seiner Zeit. Er ahnt jene zweite Welt «aus einem fehlerlosen Chrysolit», von der sein Othello nur im Gleichnis spricht — nicht eine, aber tausend Welten:

«Auch nicht der kleinste Kreis, den du da siehst,
Der nicht im Schwunge wie ein Engel singt,
Zum Chor der hellgeaugten Cherubim.
So voller Harmonie sind ewige Geister;
Nur wir, weil dies hinfällige Kleid von Staub
Ihn grob umhüllt, wir können sie nicht hören» . . .

Er ahnt sie nicht nur, er weiß sich eins mit ihnen, mit ihrem Urbeweger kraft seiner eigenen, göttlichen Phantasie. — —

Shakespeare und Phantasie! ich war mir, als ich mir dies Thema stellte, bewußt, daß ich seinen Gegenstand nur eben würde umreißen können, und im Verlauf dieser Stunde empfand ich erst recht, wie so wenig ich es auszuschöpfen vermochte. Ich habe so gut wie ganz darauf verzichtet, die Fehler und Mängel zu betonen, die in jedes Sterblichen Werk vorhanden sind, und zu einem guten Teil gerade auch in der Organisation der Shakespeare'schen Phantasie wurzeln. Mängel der Komposition, Zersplitterungen, Stoffüberhäufung, die oft gerügten jähen und unmotivierten Willenswendungen. Aber einmal sind diese Fehler und andre zur Genüge aufgezeigt worden und jedem Stümper kenntlich — und dann: wird die Phantasiemacht unsres Dichters nicht um so erstaunlicher, wenn es ihr fast überall und immer wieder gelingt, jene Mängel uns wie ein Nebensächliches vergessen zu machen? . . . Es wäre ferner eine lockende, durchaus in den Bereich meines Themas fallende Aufgabe gewesen, zu untersuchen, wie Shakespeare's erfinderische Phantasie sich zu den Quellen verhält, die er benutzte, zu Plutarch, zu Holinshed's Chronik, zu den italienischen Novellen, diesen hohen Erzeugnissen einer romanischen Erzählungskunst, die seine germanische und dramatische Dichterphantasie umschuf — doch wie wäre es erlaubt, im Rahmen eines Vortrags solcher ins einzelne zielenden Forschung nachzugehen? Ergiebig endlich über die Maßen wäre es, die Phantasie Shakespeare's in Vergleich mit der Goethe's, Schiller's, Hebbel's, Grillparzer's und neuerer Dichter zu setzen. Die Gegenwartsdichtung zumal, mit ihrer überspitzten Wortkunst, ihrer auch für die Bühne feinnervigeren Psychologie, mit ihrem verstärkten Ausdruckswollen böte dem Vergleicher Gegensätzliches und Verwandtes in Hülle und Fülle. Doch hier,

wie in anderen übergangenen Bereichen gebot die Kürze der Zeit wie die Übersichtlichkeit Beschränkung. Nicht nur sie! Die ganze Psychologie des dichterischen Schaffens, der dichterischen Phantasie, wie ich sie an Shakespeare zu üben wagte, ist, abgesehen von wertvollen Beiträgen, wie denen Dilthey's und den langsam fortschreitenden, weil mühseligen Arbeiten jüngerer Forscher, Neuland, das zu bebauen ich den Wissenschaftlern überlassen muß.

In einer festlichen Stunde, wie dieser — in der wir Freunde, Kenner, Bewunderer zum Gedenken des Shakespeare'schen Genius vereinigt sind, soll vor und über dem allem der schöpferische Geist des großen Menschen- und Schicksalsbildners in greifbarer Lebendigkeit vor uns aufsteigen: sein weltoffenes Auge möge uns anleuchten, die Flamme seines lodernden Herzens in uns hinüberzünden, seine gottesmächtige Phantasie in ihrem heiligen, unvergänglichen Weben mit den Schauern letzter Geheimnisse an unser Inneres rühren . . . Unsre Lebenswirklichkeit ist arm und dürftig genug geworden. Wir sind versucht, uns mit dem verstoßenen Edgar vor dem mitleidigen Toben tragischer Schicksalswetter, die uns als Volk heimsuchen, in einen Schlupfwinkel der sturmnächtigen Heide zu bergen: «Thoms friert».». . . Es ist nicht an dem! Wir wissen mit unsrem Dichter: erst «wenn Schönheit stirbt, kehrt schwarz das Chaos wieder!» — und Schönheit wird nimmermehr sterben!

Die Bühnengesten in Shakespeare's Dramen als Ausdruck von Gemütsbewegungen.

Ein Beitrag zur Geschichte der Schauspieltechnik im Elisabethanischen Zeitalter.

Von

Georg Hartmann-Leipzig.

Shakespeare's dramatische Gestalten sind lebenswahre Verkörperungen des Renaissance-Typus, heiße Sinnenmenschen mit einem berstestarken Willen, den nicht kühl berechnender Verstand, sondern die Urtriebe aufgepeitschter Leidenschaften zu großen und grausigen Taten anstacheln. Ihre Tragik flammt auf bei dem Zusammenstoß ihrer alles beherrschenden überreizten Gefühle mit den realen Bedingungen des Lebens, und ihre dramatische Schuld ist ein Vergehen gegen die vitalen Gesetze der Weltordnung unter dem Zwang ihrer Affekte. In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts entwickelt sich daneben eine speziellere Form des Renaissancemenschen, besonders auf britischem Boden. England wurde infolge seiner peripheren Lage zum damaligen europäischen Kulturmittelpunkt erst spät und zugleich weniger intensiv von den Wellen der Renaissance-Strömung getroffen. Als es sich der neuen Bewegung anschloß, da bewahrte es recht nachdrücklich seine nationale Eigenart, was zu der gesunden Mischung von konservativem mittelalterlich englischem Geiste und den neuen Ideenkreisen führte, die im elisabethanischen Drama ihren glänzendsten Ausdruck fand. Der Geist der Renaissance als solcher aber trug in England bereits das barocke Gepräge einer überreizten Entwicklung. Daraus erklärt es sich, daß neben den Verkörperungen stärksten voluntaristischen Vollmenschentums eine ganz neue Wesenheit sich ausbildete, der Renaissance-Melancholiker, der in seiner neuartigen Gegensätzlichkeit bald zum Modetypus der elisa-

bethanischen Gesellschaft wurde. Auch er ist erfüllt von dem, oft nur unterbewußten, Gefühl stärkster seelischer Konzentration, die sich jedoch mehr oder minder von stürmisch lebensbejahender Aktivität zu kraftstumpfer, leicht pessimistischer Harmonie ausgeglichen hat. Shakespeare, der geniale Menschenkenner, verkörpert auch Gestalten dieser verfeinerten Kulturstufe in seinen Werken. In ihm selbst wird sich der Sturm der Affekte allmählich in harmonische Ausgeglichenheit verwandelt haben, und zahlreiche depressive Einflüsse auf sein Gemütsleben während gewisser Perioden seines Lebens trugen wohl dazu bei, seine seelische Struktur dem elisabethanischen Melancholikertypus noch mehr anzugleichen, wenn es auch zu weit führen würde, ihn, den schöpferischen Renaissance-Menschen, zum reinen Vertreter eines untätigen Pessimismus zu machen.

Es ist nun eine bekannte Erfahrungstatsache schon der alltäglichen naiven Psychologie, daß alle menschlichen Gefühle sich in den Ausdrucksformen des Körpers wiederspiegeln. Die wissenschaftliche Forschung nach der James-Lange'schen Theorie behauptet sogar, diese fälschlich «Ausdrucks»formen genannten Erscheinungen seien das Primäre, und die Gefühle erst ihre Folge, so daß wir, paradox gesprochen, traurig sind, weil wir weinen, und nicht umgekehrt. Erwiesen ist, daß irgend ein inniger Zusammenhang zwischen den Affekten und ihrem «Ausdruck» besteht, und so ist es nicht erstaunlich, daß eine Zeit so betonter intensiver Gefühle wie die elisabethanische reich ist an stärksten körperlichen Begleiterscheinungen. Ein gewichtiger Umstand könnte dem freilich entgegentreten: da es sehr oft in der Gewalt des Einzelnen steht, diese Ausdrucksformen zu mäßigen oder möglichst zu unterdrücken, so können ästhetisch-ethische oder soziologische Momente hemmend auf die Gefühlsspiegelung einwirken, wie es sich in unserer modernen Kultur zeigt. Um so bedeutsamer ist es, daß die elisabethanische Zeit sich hemmungslos nicht nur dem Gefühl, sondern auch seinem Ausdruck hingab. Zu dieser starken Affektensprache treten natürlich auch die geringeren Gefühlsintensitäten mit spezifischen, entsprechend schwächeren Ausdrucksformen, und so besitzt auch der Typus des elisabethanischen Melancholikers eine scharf ausgeprägte Mimik.

Für die Shakespeare-Philologie ergibt sich aus diesen Tatsachen ein interessantes theatergeschichtliches Problem, da der körperliche Gefühlsausdruck naturgemäß einen wichtigen Bestandteil der

Schauspielkunst bildet. Es erhebt sich die Frage: Welches ist der schauspielerische Ausdruck der Gefühle in der elisabethanischen Zeit? Entspricht insbesondere den zweifelsohne vorhandenen starken Gefühlsintensitäten eine getreue ebenso intensive körperliche Interpretierung, oder wird diese gemäßigt durch eine ästhetisch-stilisierende Schauspielkunst? Innig damit verbunden ist ein weiteres Problem: ist der in jeder Bühnendarstellung vorhandene Gefühlsausdruck gleichviel welcher Intensität persönlich gestaltet oder schematisiert nach Stilformen oder besonderen Typisierungen? Und endlich: gestatten die so ermittelten Ergebnisse — besonders einer so realistischen Kunstauffassung wie der elisabethanischen Schauspieltechnik — aus der Theatergestik vorsichtige Schlüsse auf die Gefühlssprache der Zeit selbst zu ziehen.

Als höhere Ausdruckssphären der körperlichen Gefühlsspiegelung gelten die Mittel der Sprechorgane, die Beredsamkeit im engeren Sinne, und die Mimik oder körperliche Beredsamkeit, die sich wiederum in Gesten der Haltung und Bewegung und in Gebärden oder Gesichtsmimik teilt. Der akustische Ausdruck der Schauspielerberedsamkeit läßt sich für eine Zeit, in der es noch keine Stimmphonogramme gab, nur notdürftig erschließen. Wohl aber können wir versuchen, uns ein Bild von den visuell-motorischen Mitteln des Gefühlsausdrucks auch einer vergangenen Schauspielkunst zu machen. Besonders aufschlußreich für den Stil der Bühnentechnik sind die Gesten. Die Gesichtsmimik vermag zwar ebenso individuell zu charakterisieren, sie ist aber nicht imstande, die Gefühlsintensität gleich getreu wiederzugeben. Da es ferner methodologisch und literarhistorisch geboten und berechtigt ist, die Erforschung der elisabethanischen Schauspieltechnik vorerst auf Shakespeare als den berufensten Vertreter seiner Zeit zu beschränken, so lautet unser Problem in seiner engeren Fassung: «Welches ist die schauspielerische Gesteninterpretation der Gefühle in Shakespeare's Dramen zur Zeit des Dichters?»

So reichhaltig und mannigfaltig die Untersuchungen über Shakespeare's Dramen auch sind, dieses theatergeschichtliche Problem ist von der wissenschaftlichen Forschung bisher nur gestreift[1]), aber nicht eingehend behandelt worden. Der relativ unsichere Boden, auf dem wir uns hier befinden, hat es mit sich gebracht, daß erst in der jüngsten Zeit mit ihrem steigenden Interesse für alle Fragen der angewandten Psychologie auch für dieses Problem

[1]) Vgl. bes. Creizenach, Geschichte des neueren Dramas IV 458 f.

die allgemeinen und methodischen Grundlagen gefunden werden konnten, die seine Lösung befriedigend ermöglichen, denn die bestehenden Arbeiten verwandter Art aus anderen literarhistorischen Gebieten sind zumeist rein statistisch-psychologische Feststellungen, wobei das philologische Moment erst an zweite Stelle tritt[1]), oder aber sie wollen die völker- und kulturpsychologische Aufgabe lösen, durch Erforschung der Literatur die wirkliche Gestensprache einer Zeit zu erschließen [2]), ein Unternehmen, dessen Bedenklichkeit mit Recht von M. Herrmann [3]) kritisch beleuchtet worden ist.

Die Hauptschwierigkeit für unsere Untersuchung liegt in dem fast völligen Mangel unmittelbarer Zeugnisse und Überlieferungen. Wir besitzen wohl Einzelberichte über das Spiel bedeutender Bühnenkünstler des elisabethanischen Zeitalters, aber über die eigentliche Art ihrer Technik bieten diese dürftigen Quellen kaum mehr als allgemeine farblose Angaben. In den dramatischen Werken selbst stehen uns jedoch zahlreiche Hinweise von größter Bedeutung zur Verfügung. Es gilt dabei zwei ganz verschiedenartige Quellen zu unterscheiden: direkte, die Bühnenanweisungen, und indirekte, die Angaben im Dialog über eigene Gesten oder die der Mithandelnden. Für Shakespeare liegen freilich die Verhältnisse wieder besonders verwickelt durch die ungünstige Überlieferung seiner Werke. Die Raubdrucke der Quartos und die Folios mit ihrer oft kaum besseren Grundlage enthalten nur wenig szenische Bemerkungen. Die Mehrzahl der Bühnenanweisungen in Shakespeare's Dramen verdanken wir späteren Herausgebern, so daß jede einzelne Angabe sorgfältig auf ihre Echtheit oder zum mindesten ihre Berechtigung zu prüfen ist. Überreiches Material bietet uns dagegen der Dialogtext der Dramen. Aber auch hier sind die Hinweise auf Gesten so ungleichwertig und zufällig, daß es oft recht schwierig ist, aus ihnen ein getreues Bild der damaligen Schauspielkunst zu rekonstruieren, wie sie «in die Erscheinung tritt», also ohne näheres Eingehen auf ihre historische Entwick-

[1]) Z. B. die Untersuchung von W. Kostowa: Die Bewegungen und Haltungen des menschlichen Körpers in C. F. Meyer's Erzählungen. Z. f. a. Ps. XI, 1. Leizig 1916.

[2]) Z. B. Lommatzsch: System der Gebärden, dargestellt auf Grund der mittelalterlichen Literatur Frankreichs. I. Berl. Diss. 1910; oder die an sich vorbildliche Arbeit C. Sittl's: Die Gebärden der Griechen und Römer. Leipzig 1890.

[3]) Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance. Berlin 1914.

lung, was erst bei einer größeren Zahl von Einzeluntersuchungen dieser Art durch Vergleichungen möglich und fruchtbar werden könnte. Es ist für rein philologische Forschungszwecke am vorteilhaftesten, der Untersuchung eine ganz elementare Gefühlsskala im Sinne der naiven Auffassung zugrunde zu legen, da ein streng psychologisches System oder psycho-physiologische Gesichtspunkte nur Verwirrung schaffen würden.

Überblicken wir nunmehr in kurzer Übersicht[1]) die Bühnengesten in Shakespeare's Dramen, so erkennen wir, daß die intensiven Gefühle im Gestenausdruck unbedingt und mehr, als ihrer natürlichen Eigenart entspricht, bevorzugt werden. Das gilt sowohl für die großen Gefühlskomplexe im allgemeinen, als auch für die Intensitätsgrade der einzelnen Gefühle im besonderen. Reich an Bühnengesten sind demnach die Gruppen Übelwollen (innerhalb dieser besonders Zorn und Wut) und Wohlwollen (vor allem Liebe), dann folgt das Leiden (mit besonderer Berücksichtigung der Verzweiflung als seiner stärksten Erscheinungsform), ärmer sind Furcht und Freude, fast unbedeutend das Erstaunen und die Selbstgefühlsgruppen.

Auf dem Gebiete des Übelwollens sind in Shakespeare's Dramen die Bühnengesten der Wut und des Zornes am bedeutsamsten. Seine Helden, als echte Renaissancemenschen, lassen dem Ausdruck selbst ihrer stärksten Gefühle des Übelwollens so unbeschränkt freien Lauf, daß wir in den Bühnengesten eher einen Hang zur naturalistischen Übersteigerung als die geringste ästhetisierende Zurückhaltung feststellen können. Überschauen wir vorerst die intensitätsschwachen Gesten, so begegnen uns nur wenige Hinweise. Verachtendes Sichabwenden ist mit einer alten Bühnenanweisung belegt LLL V 2, 162 [*The ladies turn their backs to him.* Qq Ff.], abweisendes Zurückstoßen finden wir angedeutet Caes. I 2, 220f., auch drohende Angriffsbewegungen lassen sich erschließen, so All's IV 3, 175 mit Johnson's berechtigter Bühnenanweisung [*Dumain lifts up his hand in anger.*]. — Ein ganz anderes Bild bieten die intensiveren Gefühle des Übelwollens. Die wütende Erregung zittert (John II 4, 152; Err. IV 4, 48 u. a.[2]) und stampft

[1]) Als eingehendere Darstellung verweise ich auf meine Untersuchung: «Die Gesten bei Shakespeare als Ausdruck von Gemütsbewegungen». Leipzig Diss. 1923.

[2]) Es sind immer nur einige wenige charakteristische Belegstellen für jede Geste angeführt, da nicht Vollständigkeit, sondern Übersichtlichkeit erstrebt ist.

mit den Füßen (3 H 4 III 3, 176f., Shrew III 2, 222; 3 H 6 I 4, 91; vgl. 143), oder sie verliert jede Herrschaft über sich, so daß die überhitzte Leidenschaft sich in blinden Gestenhandlungen entlädt, vor allem in Schlägen. Uns ist diese Geste nur im stärksten Affekt erträglich, für Shakespeare's abweichende Auffassung ist schon der häufige bildliche Gebrauch der Worte *strike* und *blow* kennzeichnend. Die ungemein große Zahl der Schläge auf der elisabethanischen Bühne hat allerdings neben der Affektübersteigerung noch einen zweiten Grund in den damals ungemein beliebten Clownerien. Wir müssen dabei an moderne Variété- und Zirkusharlekinaden denken mit ihren klatschenden Ohrfeigen und Prügelszenen. So sind für Shakespeare gewiß alle Schläge zu beurteilen, die an Diener und Untergebene ausgeteilt werden, sicherlich unter Zuhilfenahme lustigster akustischer und gesichtsmotorischer, wie auch visueller technischer Hilfsmittel. Die Elisabethaner liebten diese Possen; das erklärt zugleich ihre Gewöhnung an intensive Gestik in der sonstigen Spielweise, und die Tendenz der damaligen Schauspieltechnik zur Intensivierung der Gefühlsgesten wird dadurch aufs stärkste unterstützt worden sein. Wie natürlich und derb das Empfinden zu Shakespeare's Zeit war, zeigen die höchst eigenhändigen Ohrfeigen der Königin Elisabeth. Die Zahl der affektbedingten Schläge ist auch nach Abzug der Clownerien (vgl. Err. mit seinen tollen Schlägereien, teils mit alten Bühnenanweisungen, ferner Shrew u. a.) noch auffällig groß. Ein gutes Beispiel bietet Othello, der vollendete Typus des gefühlsgepeitschten Renaissancemenschen (Oth. IV 1, 234. Othello zu Desdemona: Devil. [*Striking her.* Theobald. om. Qq. Ff.]; vgl. dazu II 3, 233: *men in rage strike those that wish them best*). Über die Art der Bühnenschläge sind die Angaben so wenig aufschlußreich, daß wir die Dialogstellen zu Hilfe nehmen müssen. Gewiß wurde das Schlagen, schon durch Einfluß der Clownsgesten, sehr realistisch ausgeführt und hatte ebenso realistische Wirkung (Schmerzensschreie, Davonlaufen, Zusammenbrechen). Im Dialog sind erwähnt als Clowns- und Wutgesten Schläge auf den Kopf (z. B. Err. II 1, 78), ins Gesicht (Lear IV 1, 51), Ohrfeigen (Merch. I 2, 70), auch Ohrenziehen (Shrew I 2, 16 mit Bühnenanw.), Schläge auf den Mund (Tw. II 5, 63), auf die Schultern (Err. I 2, 8), mit der Hand (Err. III 1, 12), mit Stöcken und Ruten (Shrew IV 3, 112), mit einem Zufallswerkzeug (Shrew I 1, 64 *a stool*), mit Angabe drastischer Wirkung (Shrew III 2, 157). — Vereinzelt sind weitere Gesten-

handlungen der Wut näher charakterisiert. So ist Zupfen am Bart und Ziehen an den Haaren mehrfach genannt (vgl. Ant. II 5, 64), Kratzen ist im Dialog (Lear I 4, 301), wenn auch zufällig nicht als Bühnengeste, belegt, für das Auskratzen der Augen wäre schauspieltechnisch überhaupt nur eine andeutende Sprechgeste möglich. Eine ebenfalls nur symbolisch auszuführende Bühnengeste ist das Beißen vor Wut (im Dialog erwähnt Ant. II 5, 80), ebenso ist das Zerreißen angedeutet (Cymb. II 4, 147). — Eine ganz eigenartige Geste des Übelwollens ist auf der Shakespeare-Bühne das Treten und Stoßen mit den Füßen (*to spurn, to foot, to kick*). Es ist oft mit Schlägen verbunden (vgl. MND II 1, 205) oder mit der später zu besprechenden Geste des Anspeiens (vgl. Err. II 2, 133). Die bekannteste Dialogstelle ist Shylock's bewegliche Klage über Antonio's Benehmen (Merch. I 3, 112f.). Als Bühnengeste war das Treten gewiß eine beliebte Clownsposse (vgl. Err. II 1, 82), sonst ist es für lebende Personen als Objekte nicht bezeichnet, doch wird eher der Zufall als ästhetisch-ethische Rücksichtnahme dafür verantwortlich zu machen sein, führen doch sogar Frauen diese Redensart mit passiver Ichbeziehung im Munde (MND II 1, 205 und VII 2, 225/312 Helena; Cor. V 3, 164f. Volumnia u. a.). Mit einem Sachobjekt finden wir diese Bühnengeste belegt Shrew V 2, 122; auch gilt das Treten auf Leichen oder Schwerverwundete als demonstratives Zeichen der Verachtung, des Hohnes und der Siegerfreude, vgl. mit Bühnenanweisung Cor. V 5, 131 [.... *stands on his body.*]. — Ist die Person, die das Objekt des Übelwollens bildet, zu weit entfernt für persönliche Angriffe, so werden Gegenstände, die gerade erreichbar sind, nach ihr geschleudert. Auch diese Geste bildet gewiß wieder eine beliebte Clownsposse. Als Bühnengeste finden wir sie Shrew IV 1, 168f. (Petruchio schleudert in geheuchelter Wut den Dienern Tafelgeschirr und Speisen nach), ferner Tim. III 6, 91f.; IV 3, 365 u. ö. Die letztgenannte Geste ist besonders beachtenswert bei der Requisitenarmut der elisabethanischen Bühne. — Zuweilen richtet sich die affektbedingte Zerstörungswut nicht nur gegen Menschen, sondern auch gegen andere lebende Objekte, vgl. Tit. III 2, 51f. das Töten einer Fliege [*Marcus strikes the dish with a knife*], oder sie führt zu reinen Sachzerstörungen. Eine wichtige Gruppe dieser Art bildet in Shakespeare's Dramen das Zerreißen von Briefen und Dokumenten im Affekt. Die Bühnengeste zeigen z. B. Troil. V 3, 107f. (Troilus zerreißt Cressida's Brief), LLL IV 3, 195, als Versuch Lear V 3,

158f. Oft werden die Gegenstände in der Zerstörungswut zu Boden geworfen (Tw. N. II 2, 11; R 2 IV 3, 288f.), wohl auch zertreten, endlich ist das Zerbrechen eines Ringes erwähnt (Err. II 2, 136). — In höchster Steigerung führen Wut und Verzweiflung entweder zu überreizter Aktivität: wütendem Umsichschlagen, nur symbolisch erwähnt R 2 V 1, 29f., und verzweifelten Selbstverletzungen, die den Gesten stärksten Leidens gleich sind; oder zu völligem Versagen der Kräfte und Ohnmacht, vgl. die alte Bühnenanweisung Oth. IV 1, 44f. [*He* (Othello) *fals downe.* Q 1 (Dev. and Chip.)]. — Neben diese zahlreichen intensiven Gesten der Wut und zugleich höchster Verachtung treten noch ganz eigenartige Gesten der reinen Verachtung, wiederum unter Bevorzugung der stärkeren Intensitätsgrade. Am auffälligsten sind die Zeigegesten, vor allem die ursprünglich obszöne Geste der „Feige". Wie Sittl (a. a. O. S. 102) ausführt, handelt es sich bei dieser schon im Altertum bekannten Geste eigentlich um ein Mittel des Aberglaubens zur Dämonenabwehr. Man steckte den Daumen zwischen Mittel- und Zeigefinger und hielt dem gefürchteten Objekt, später dem Gegenstand der Verachtung, die Hand entgegen. Die Geste findet sich im Wortschatz mehrfach bei Shakespeare (vgl. neuengl. als völlig abgeblaßte Redensart: *I don't care a fig for it*), und es ist wahrscheinlich, daß der Gestensinn der Worte noch lebendig war. Den Hauptbeleg gibt 2 H. 4 V 3, 117 Pistol: *When Pistol lies, do this and fig me like the bragging Spaniard*, ebenso H 5 IV 1, 60, auch III 6, 55f., und sonst. Ausgeführt wird diese derbe Geste nur von Soldaten. Sie nimmt in der Shakespeare'schen Bühnengestik eine gewisse Sonderstellung ein, handelt es sich doch dabei nicht mehr um reinen, allgemein menschlichen Ausdruck eines starken Gefühls, wie wir ihn sonst fast ausschließlich bei Shakespeare finden, sondern um eine konventionell geformte typisierende Geste ohne große Intensität der Ursache und der Form. Die mehrmalige Kennzeichnung als «spanische» Feige (vgl. H 5 III, 657) und die unsichere Schreibung (*fig, figa, figo, fico*, vgl. H 5 III 6, 55 usw.) deuten auf fremdes, kaum verstandenes Gut hin, und so mag diese Geste, vielleicht unter Einwirkung antiker Schauspielkunst, als besonders aktuell aufgenommen worden sein zur Typisierung der Kriegsburschen, unter denen sie durch spanische Soldaten verbreitet und damit volkstümlich gemacht wurde. Eine weitere Geste der herausfordernden Verachtung ist das Daumenbeißen, bekannt aus den einleitenden Versen zu Romeo (I 1, 41f.).

Als Bühnengeste nicht erwähnt und im Wortsinn vielleicht schon verblaßt ist das «Horn», das Spreizen von kleinem Finger und Daumen, als Symbol für zwei *phalli* zur Verspottung des betrogenen Ehemannes, des Gehörnten (*cornuto* Merry III 5, 63). Eine letzte, schwer zu deutende Fingergeste ist ebenfalls nur im Dialog genannt Oth. IV 2, 56 *To point his slow unmoving (and moving* Ff.*) finger at . . .*, ferner erscheinen allgemein höhnende Gesten in Temp. III 3, 82 [. . . *the Shapes . . . dance, with mocks and mows . . .*]. — Zu diesen mehr konventionellen Zeigegesten der Verachtung treten rein spontane Handlungsgesten ganz im Sinne der sonst geübten Shakespeare'schen Schauspieltechnik. Am auffälligsten ist das «Anspeien», an sich freilich keine Geste, aber doch wohl, besonders auf der Bühne, stets von Gesten begleitet. Es handelt sich dabei nicht nur um ein Ausspeien, sondern um direktes Anspeien von Personen. Für das Geschmacksniveau der damaligen Zeit ist bezeichnend, daß sogar die Königin Elisabeth in zorniger Aufwallung Damen und Herren der Hofgesellschaft anspie. Im Dialog ist das *spit at* (As III 2, 383; vgl. Schlegel's mildernde Übersetzung «spie vor ihm aus»), *spit in his face* (Meas. II 1, 80), *upon his beard* (Merch. I 7, 108f.) oft genannt, glücklicherweise kommt dazu auch eine Bühnenanweisung R. 6 I 2, 145 Gloucester's Werbung um Anne [(Anne) *Spits at him.* Ff. *She spittes at him* Q 8.], deren Einzigkeit zeigt, wie sehr wir auf diesem Gebiete dem Zufall unterworfen sind, so daß fehlende Bühnenanweisungen durchaus nicht immer das Fehlen von bestimmten Gesten anzeigen. Vielleicht lassen sich auch die ungemein häufigen Ausdrücke *out upon thee, fie upon thee* (z. B. Ado III 4, 25) und ähnliche mit dieser Geste zusammenbringen. Der realistischen Sprechweise entsprechend mögen dabei die andeutenden Worte durch naturalistischste Tat unterstützt worden sein, besonders als Clownerie.

Von den Gefühlen des Wohlwollens besitzt die Liebe die größte Intensität und ist deshalb auch am reichsten an starkem Gestenausdruck. Dieser offenbart besonders das Bestreben nach Annäherung, das bis zur Berührung und zum Besitz führt. — Bei Shakespeare finden wir wenig Hinweise auf verliebte Haltungen und einfache Liebesgesten. Das Fehlen näherer Angaben zeigt, daß einerseits allzu selbstverständliche Gesten meist unbezeichnet blieben, und daß andererseits im Sinne der Renaissance-Auffassung der Gefühlsausdruck durch Gesten viel zu stürmisch war, um bei diesen schwächeren Äußerungen stehen zu bleiben. Ganz auffällig

ist ferner für Shakespeare gerade bei den Gesten der Liebe, dem persönlichsten aller Gefühle, der Mangel jeder Individualisierung der Ausdrucksformen. Diese Tatsache steht in grellem Gegensatz zu Shakespeare's Kunst der Charakterzeichnung, deren treffliche Einzelgestaltung erst von einer späteren Zeit auch durch die Gestik ausgedrückt wurde. — Eine wichtige Rolle spielt unter den Liebesgesten bei Shakespeare nur die bühnentechnisch stärker hervortretende Gruppe der Berührungen. Aus dem zustrebenden Erfassenwollen wird ein tatsächliches Ergreifen mit den Händen in Freundschaft (z. B. Ado I 3, 51/52) und Liebe. Im Dialog sind genannt leises Berühren der Hand (Cymb. I 6, 99/100), sehnsüchtiges Ergreifen (Oth. III 3, 425) und leidenschaftliches Pressen der Hand (Oth. III 3, 425), Schütteln von Hand und Arm (Haml. II 1, 92) und Arm in Arm gehen (H. VI 2 II 2, 29); dazu treten positive Bühnengesten (z. B. John I 5, 91; Oth. II 1, 165), auch als Ausdruck des Abschiedsschmerzes (2 H 6 II 2, 339), und der Dankbarkeit und Freude (Wint. I 2, 168), sowie verbunden mit einem sehnsüchtigen Handkuß. Das Erfassen der geliebten Person führt weiter zu liebkosenden Bewegungen. Shakespeare erwähnt im Dialog: liebevolles Streicheln (Troil. I 2, 129/130), Tätscheln (Haml. III 4, 185), Sichanschmiegen (Shrew Ind. 1, 111), Drücken (Cymb. II 4, 138), Berühren mit den Füßen (Wint. I 2, 288), sogar Schmerz bereiten (Ant. V 2, 292/293), dazu kommen mit Bühnengesten Troilus V 2, 51 *She* (= Cressida) *strokes his cheek*, Wint. I 5, 108f., MND IV 1, 1f. und andere Stellen. Alte Bühnenanweisungen fehlen, sogar an notwendigen Orten (vgl. Tit. I 1, 275). Meist geht die Bühnengeste in stärkere Liebesgesten, Küsse und Umarmungen, über. — Eine besondere Form der liebkosenden Bewegungen, zugleich als Zeichen der Verehrung, sei hier eingeschaltet: der Liebeshandkuß (vgl. Ado IV 1, 827, u. ö.). Gänzlich zeremonielle Handküsse beschäftigen uns natürlich nicht, sondern nur die Ausdrucksformen spontanen Gefühls. Der Handkuß ist stets mit einer leichten Verneigung verbunden, wodurch die Verehrung um so sichtbarer ausgedrückt wird, oder mit einem sanften Emporziehen der fremden Hand. Die Art des elisabethanischen Handkusses ist bemerkenswert, denn nicht nur die Hand der geliebten Person wird geküßt, sondern beim mehr zeremoniellen Handkuß küßt der galante Kavalier — wie übrigens auch der Diener als Zeichen unterwürfiger Verehrung — drei Finger der eigenen Hand (Oth. II 1, 170f.[1]).

[1]) So noch bei Dickens, Sketches, Tauchnitz p. 174 (W. K.)

Diese Geste scheint wieder in ihrer typisierenden Ausnahmestellung aktuell bedingt zu sein, besonders zur Charakterisierung des Renaissance-Melancholikers. Als Liebeshandkuß einer Frau ist bedeutsam 2 H 6 III 2, 34 (Margaret's Abschied von Suffolk). Bühnenanweisungen fehlen, sogar an der letztgenannten wichtigen Stelle, so daß man auf mangelhafte Überlieferung schließen möchte. — Der häufigste Ausdruck der Liebe in Shakespeare's Dramen ist der Kuß. Es ist dabei freilich zu beachten, daß der Kuß, vielleicht noch als ein Derivat aus dem christlichen Altertum, zugleich die gewöhnliche Form der Begrüßung, auch zwischen Männern und Frauen, bildete, eine Tatsache, über die sich die Fremden in England nicht genug wundern konnten. Zu den Gesten gehört der Kuß deshalb, weil die Berührung mit den Lippen stets ein Ergreifen mit den Händen und Ansichziehen voraussetzt (vgl. nfrz. *embrasser*, ne. *to embrace* = küssen). Wir finden bei Shakespeare den Kuß, oder auch Kußverweigerung (vgl. Ado V 1, 279 usw.), zwischen Verliebten (z. B. Rom. I 5, 101f.), bei der Werbung (H 5 V 2, 240f.), beim Eheschluß (rechtssymbolisch Merch. III 2, 137f.), ehebrecherisch (Lear IV 2, 22), beim Abschied (Rom. III 5, 42), sogar beim Tod (Rom. V 3, 164), unter Verwandten (Lear IV 7, 26, auch als Kuß unter Männern, 3 H 6 V 7, 27), in der Freude (R 3 III 1, 184/5), im Leid (Ant. III 11, 70), als Zeichen des Wohlwollens (Ant. V 2, 288f., zugleich als Beispiel für den Kuß unter Frauen), und selbst als Judaskuß (3 H 6 V 7, 33). Ganze Kußszenen enthalten Troil. IV 5 (Cressida im Griechenlager) und 2 H 4 II 4 (Liebesepisode Falstaff-Doll.). Diesen Bühnengesten stehen vereinzelt auch alte Bühnenanweisungen zur Seite, z. B. Oth. II 1, 195 [*they kisse* Q 1, *Kisse* Q. 2, 3, om. Ff.], und 2 H 6 III 2, 408 [Qq. Sc. X 215 *She kisseth him*]. Über die Art des elisabethanischen Bühnenkusses geben nur die zahlreichen Dialogstellen einige Anhaltspunkte: sanft (Wint. I 2, 95), süß (Tw. II 3, 50), feierlich (As III. 4, 55), stürmisch (Oth. III 3, 426), verführerisch (Shrew Ind. 1, 116), lang anhaltend (Cor. V 3, 44/45), oft wiederholt (Tit. V 1, 121), auf den Mund (Ado II 1, 279), die Wange (R 3 II 2, 24), die Brust der Geliebten (Cymb. II 4, 137f.). Diese gewiß nicht bloß poetisch-stilisierenden Kennzeichnungen, zusammen mit der Kußfreudigkeit und dem derben impulsiven Empfinden der damaligen Zeit und ihrer Schauspieltechnik sprechen für realistische Ausführung. Zu berücksichtigen ist überdies die Darstellung auch der weiblichen

Rollen durch Männer. Ist die geliebte Person nicht erreichbar, so empfängst ein an sie erinnernder Gegenstand den sehnsüchtigen Kuß (Troil. V 2, 80 eine Liebesschleife, Gent. I 2, 108f. ein Brief). — Den Höhepunkt der liebkosenden Bewegungen bildet die Umarmung. Bezeichnend für Shakespeare ist schon der häufige bildliche und symbolische Gebrauch, ebenso zahlreich sind die Dialogerwähnungen und die Bühnengesten. Es werden genannt freundschaftliches (Cor. I 6, 29/30), verwandtschaftliches (1 H 6 II 5, 37), vor allem liebendes Umarmen (z. B. MND IV 1, 37), in Wiedersehensfreude (Per. V 3 44) und Abschiedsschmerz (Troil. IV 4, 32), dazu Umfassen des Halses, meist als Frauengeste (MND III 2, 260), und innige Umschlingung (ev. Rom. III 3, 33 Brautnachtszene) als intimere Liebesgeste. Vereinzelt finden wir alte Bühnenanweisungen, so in Rom. II 6, Q 1 Sc. X 10 [*Enter Juliet somewhat fast and embraceth Romeo*].

Wenden wir uns nunmehr den Gesten der Lust und der Furcht, sowie des Leidens zu. Die einfachen Gesten der Freude sind kaum charakterisiert, nur allgemeine Bühnenanweisungen deuten auf sie hin, wie H 8 IV 2, 82f. Pantom. [. . . *she makes in her sleep signs of rejoicing*] und Per. III Prol. 14 [. . . *she rejoices* . . .]. Wichtiger ist die Bühnendarstellung eines an sich «akustischen» Ausdrucksmittels der Lust, des Lachens. Bei ihm spielen freilich der Ton und die Gesichtsmimik die Hauptrolle, und die elisabethanischen Schauspieler, vor allem die Clowns, werden mit naturalistischen Andeutungen dabei nicht gespart haben, aber gerade die Neigung zum *forte* begünstigte auch das gestenbetonte Lachen. Der Lachkrampf führt außer zu Freudentränen (Troil. I 1, 136 usw.) zur Geste des «Sich den Bauch haltens», doch stehen hierfür den Dialogerwähnungen (z. B. MND II 1, 55) keine Bühnengesten gegenüber. Das erlaubt die wichtige Schlußfolgerung: die allgemeinen Clownsgesten sind selten gekennzeichnet, da sie gern der jeweiligen Laune des Komikers überlassen wurden. Von den eigentlichen Freudengesten sind wiederum die starken Äußerungen bevorzugt: tolle Ausgelassenheit vor Freude (vgl. Shrew Ind. 1, 92 *merry passion*) und Freudensprünge (LLL V 2, 291; u. ö.) sind im Dialog mehrfach belegt, als Bühnengeste besonderer Art nur Temp. II 2, 106. Sodann führt die große Freude zu Zärtlichkeitsausbrüchen (z. B. Umarmen Ant. IV 8, 13) und sogar zu Ohnmacht (2 H 4 IV 4, 111). Im allgemeinen sind auch die intensiven Bühnengesten der Freude nur selten angegeben, wohl, neben einer gewissen Gesten-

armut der Lust überhaupt, wegen ihrer Beziehungen zu den Clownsgesten.

Die schwächeren Gesten der Furcht sind, wie zu erwarten war, kaum vertreten, nur schlaffe Haltung und verzagtes Kopfhängen in Wives IV 1, 16, und Sich-abwenden in Schmerz und Furcht Caes. V 5, 47. — Stärkerer Ausdruck der Furcht ist das Zittern. Diese Geste ist bei Shakespeare ungemein häufig genannt, und sie wurde auf der Bühne gewiß gern wirkungsvoll oder auch clownhaft übertrieben dargestellt, vgl. Rom. V 3, 183, R 3 V 3, 181 (ev. mit Andeutung des Angstschweiß-wischens) und noch an vielen Stellen. Vielleicht wurde auch ein anderer physiologischer Ausdruck der Furcht, das auffälligerweise durch direkte Andeutungen der Mitspieler gekennzeichnete Sich-sträuben der Haare (vgl. Haml. III 4, 121), wenigstens symbolisch dargestellt durch Bewegungsgesten der Arme und Hände. — Überraschung und Entsetzen zeigen sich ferner in erschrecktem Zusammenfahren und Erstarren, vgl. Macb. II 2, 56f. und III 4, 63f., auch mit Bühnenanweisungen belegt, bes. R 3 III 3, 372 [*They all start.* Ff.] und 2 H 6 IV 1, 32 [*He starteth.* Q 9]. Starke aktive Furchtgesten sind Sich-abwenden (+ Schmerz Caes. IV 5, 47), oder Zurückweichen (Oth. V 2, 272), bis zur Flucht, wie Err. IV 4, 144 [*Exeunt omnes, as fast as may be, frightened.* Ff.]. Erwähnt sei auch das Sich-zubodenwerfen als List der Flucht Temp. II 2, 16 (Caliban) und 1 H 4 V 4 (Falstaff's Kriegslist). Mit höchster Furcht sind endlich verbunden Gesten des Hilfesuchens, wie Sich-festklammern (Tit. IV 1, 1f.), und Gesten der Selbstdemütigung (Kniefall, Schmeichelgestik). Andererseits führt höchstes Entsetzen zu Geistesstörungen und Wahnvorstellungen, oft mit abwehrenden und andeutenden Gesten (Macb. II 1, 33 Dolchszene; V 1, 23 Blutszene), oder zu völliger Ohnmacht in Schmerz und Schreck, vgl. 2 H 6 III 2, 32 [*King sounds.* Ff.] [*The King falls in a sound.* Qq.].

Der Ausdruck des Leidens zeigt ein auffälliges Abweichen von dem bisher überall zu bestätigenden Gesetz der Gefühlsintensität in Shakespeare's Schauspieltechnik, denn die Bühnengesten des Leidens spiegeln auch den intensitätsarmen Ausdruck der schwächeren Gefühle des Leidens: Gedrücktsein, Sorge, Gram und Schwermut. So ist gebeugte Haltung und besonders Senken des Kopfes mehrfach belegt (Rom. V 1, 44; Haml. I 2, 70; 2 H 6, I 2, 1f. u. ö.), sogar mit Bühnenanweisung 1 H 6 V 3, 3 (Geisterszene)

als [*They hang their heads*]. Wie aus Dialogstellen, leider ohne Bezug auf Bühnengesten, hervorgeht, wird der Kopf nicht nur nach vorn gesenkt, sondern auch seitlich geneigt (zumeist von Frauen), wahrscheinlich mit einer stützenden Handgeste, vgl. Oth. IV 3, 31 Desdemona: . . . *to go hang my head all at one side* . . ., mit Bühnengeste vielleicht Rom. II 2, 23: *See, how she leans her cheek upon her hand.* — Besonders ausgeprägt und vom allgemeinen Schema menschlichen Gefühlsausdrucks abweichend ist Shakespeare's Gestensprache der (stillen) Melancholie. Ihre typischste Formulierung ist eine Haltungsgeste: beim ruhelosen Umherlaufen, und noch mehr in dumpfbrütender Stellung, sind die Arme über der Brust verschränkt zu einem Knoten, der direkt als Symbol der Schwermut gilt. Ansätze zu dieser Geste zeigen schon die Haltungen der Arme und Hände beim Nachdenken, das deshalb einen wichtigen Hinweis auf den Ursprung dieses eigenartigen Gefühlsausdrucks bildet, vgl. H 8 III 2, 112f., bes. 118 *in most strange postures*, näher bestimmt Caes. II 1, 239 *You suddenly arose and walk'd about, musing and sighing, with your arms across.* Als Bühnenanweisung finden wir die grübelnde Bewegungslosigkeit etwa Merch. III 2, 62 und H 8 II 2, 59. Aus diesen Gestenhaltungen des Nachdenkens hat sich die charakteristische Armkreuzung der Melancholie entwickelt. Die «*folded arms*» (LLL II 1, 171), «*traversed arms*» (Tim. V 4, 7) «*wreathed arms*» (Gent. II 1, 17; LLL IV 3, 139), «*crossed arms*» (Caes. II 1, 238), der «*sad knot*» (Temp. I 2, 224) sind als Bühnengeste angedeutet Tit. III 2, 4 *unknit that sorrow-wreathen knot* . . . ., als Sprechgeste Cymb. IV 2, 215 (*I found him*) *his arms thus leagued*, mehr als Geste sorgenvollen Nachdenkens Haml. I 5, 173. Dazu finden sich zahlreiche allgemeine Hinweise, die durch Ausdrücke wie «*marvellously changed*» (Merch. I 1, 73), «*wondrous sensible affection*» (Merch. II 8, 48), «*marvellous distempered*» (Haml. III 2, 289), «*wondrously discontent*» (Tim. III 4, 70), sogar mit Hinweis auf eine Bühnengeste in Haml. Q 1 Sc. II 27 *What means these sad and melancholy moodes?*, die eigenartige Haltung des Melancholikers andeuten. Einen interessanten Versuch einer psychologisch-physiologischen Motivierung der «*knot*-Geste» aus dem Gefühl zurückgehaltener Leidenschaft gibt Shakespeare selbst LLL IV 3, 139 *his wreathed arms athwart His loving bosom, to keep down his heart.* Die spezielle Kennzeichnung der *wreathed arms* als *love knot* des Liebesmelancholikers findet sich auch sonst häufig in der zeitgenössischen Literatur.

Shakespeare verwendet diese intensitätsarme Geste, ganz gegen seine sonstige Gepflogenheit, relativ häufig, weil sie das kennzeichnendste Ausdruckssymbol des stillen Melancholikertypus war, an dessen Charakterisierung der Dichter, der für Aktuelles allezeit regstes Interesse hatte, nicht vorübergehen konnte. Er war dadurch gezwungen, von der großen, allgemein menschlichen Leidenschaftsgestik überzugehen zur einseitigen Typisierung dieser Modeerscheinung. Vielleicht dürfen wir auch vermuten, daß ihm der Melancholikertypus besonders nahestand wegen seiner Bändigung der Affekte, oder gar, wie allerlei versteckte Andeutungen über sein Innenleben erschließen lassen, daß er selbst eine Zeitlang der Melancholie zuneigte und deshalb dieser Gefühlsregung persönlichstes Interesse entgegenbrachte. — Stärkere Bewegungsgesten des Schmerzes sind leidvolles Schütteln des Kopfes (R 3 III 2, 5) und vor allem das Ringen oder Winden der Hände (R 3 II 2, 3 ; Haml. III 4, 34); sogar mit Bühnenanweisungen Rom. III 2, 36 [*Enter Nurse wringing her hands . . .* Q 1] und Rom. Q 1 XIX am Bett der scheintoten Juliet [*All at once cry and wring their hands.*]. Die alten Bühnenanweisungen zeigen, daß auch auf diese Geste tiefster stiller Verzweiflung großer Wert gelegt wurde. Sie mag, wie manche der wilden Schmerzensgesten, in ihrem Ursprung zurückgehen auf das mittelalterliche biblische Drama und Volksspiel (Händeringen der Klageweiber an der Leiche und am Grabe) und auf antike Schauspieleinflüsse. Es sind ferner genannt Verhüllen des Hauptes und Sichabwenden (2 H 6 III 2, 74; Macb. IV 3, 208) sowie schmerzlich-besorgtes Zusammenfahren, vgl. Temp. IV 1, 138 [*Prospero starts suddenly.*]. — Ein wichtiges Ausdrucksmittel des Schmerzes gehört an sich nicht zur reinen Gestik: das Weinen, doch ist es oft von Gesten begleitet, besonders in der Bühnendarstellung. Das Weinen ist bei Shakespeare außerordentlich häufig erwähnt nicht nur als Zeichen des Schmerzes, sondern auch der Freude (Temp. III 1, 7 u. a.), des Mitleids (As II 7, 122), und der Wut (1 H 6 IV 3, 28). Die realistische Schauspielkunst der Elisabethaner stellte gewiß auch das Weinen möglichst getreu dar, finden wir doch eine ausdrückliche Bühnenanweisung Tam. III 2, 26 [*Exit weeping.* Ff. Qq.]. Akustische Hilfsmittel (Seufzen und Schluchzen, vgl. Gent. II 3, 23) und Gebärden werden die Tränen ersetzt haben, soweit diese nicht durch künstlich sich einfühlende Scheinerregung (vgl. Haml. II 2, 524f.) hervorgerufen wurden oder durch äußerliche Hilfsmittel (vgl. Shrew Ind. 1, 122f.

an onion . . . in a napkin being close convey'd, und All's V 3, 314). Die stärkste Andeutung des Weinens erfolgte jedoch durch Gesten, besonders durch Wischen der Augen mit den Fingern (Err. II 2, 202 *to put the finger in the eye and weep*, u. a.) oder mit Tüchern, das freilich oft bereits das Nichtmehr-weinen anzeigt (Oth. III 1, 138 usw.). Neben dem Augenwischen steht das schon als antike Geste belegte Verhüllen des Hauptes, auch als Zeichen des Kummers an sich und charakteristische Melancholikergeste (z. B. Macb. IV 3, 208); dazu tritt das Sichabwenden, bis zum Weglaufen unter Tränen (Shrew III 2, 26). — Durch intensivere Gefühle des Leidens hervorgerufene psychische Störungen führen zu Ausbrüchen von Zärtlichkeit, Cor. V 3, 182: *Holds her by the hand, silent*, Tim. IV 2, 29: *Servants embrace, and part several ways* u. ö., oder Verzweiflung. Diese entlädt sich in Selbstverletzungen, deren mildeste Form das Sich-an-die-Brust-schlagen ist, vgl. R 3 II 2, 3 *Why do you wring your hands and beat your breast?* Bei Shakespeare finden wir vor allem die stärkeren Formen der Selbstverletzungen, die unserm Geschmack kaum noch erträglich sind. Das elisabethanische Publikum dagegen scheint diese krassen Effekte direkt gewünscht zu haben, wie aus den auffällig sorgsamen alten Bühnenanweisungen hervorgeht. Zur Erziehung der Theaterbesucher in diesem Sinne trugen neben der Tradition der Schauspieltechnik (vom Volksdrama mit seinen Bibelgesten und vom antiken Drama her) die aktuellen Einflüsse bei, denn neben dem verträumten Melancholiker mit seinen stillen Gesten stand der rasende Melancholiker mit seinen Ausbrüchen der Verzweiflung. Zu diesen Gesten gehört das Lösen und Ausraufen der Haare, das gewiß recht naturalistisch ausgeführt wurde mit Hilfe angesteckter Locken und Haarsträhnen (zum mehr oder minder stillen Gaudium der Zuschauer im Pit). Als Bühnengeste ist belegt John III 4, 45 f. für Constance, vgl. besonders 101 *I will not keep this form upon my head*, eine Bühnenanweisung enthält R 3 II 2, 33 [*Enter Queen Elizabeth, with her hair about her ears*, . . . , von A. W. Schlegel mildernd übersetzt: «außer sich»]. Mehr Wahnsinnsgesten sind Haml. Q 1 Sc. XVII 14 [. . . Ophelia . . . , *her haire downe*] und Troil. II 2, 100 (Ff. 96) [*Enter Cassandra, with her haire about her ears*]. Für Männer ist diese Geste belegt Rom. III 3, 68 f. (Romeo), im Dialog Lear III 1, 7 (Lear). Eine intensivere Geste ist das Abreißen der Kleider (vgl. das biblische Kleiderzerreißen des Hohenpriesters im Volksdrama), angeführt als Wahnsinnsgeste Lear III 4, 105, und im Dialog Haml. II 1, 78.

Von Selbstverletzungen sind neben dem An-die-Brust-schlagen im Dialog Sich-beißen (Tit. III 1, 261) und Sich-kratzen (Troil. IV 2, 108) genannt, auf der Bühne werden beide natürlich nur angedeutet worden sein, vgl. R 3 II 2, 34. Weiter führt heftiger Schmerz zu verzweifeltem Sich-zu-Boden-werfen (Rom. III 3, 68 *Romeo: . . . Then mightst thou tear thy hair And fall upon the ground, as I do now,* dazu die Bühnenanweisung 90 [*He rises* Q 1], kennzeichnend ist auch der Bericht der Amme über Juliet 86f., besonders nach Q 1). Verwandt mit dieser Geste ist das Sich-über-eine Leiche-werfen, Oth. V 2, 201 *Othello: O! O! O! [fal(l)s on the bed* Q 9. om. Ff.] und Cymb. IV 2, 333 [*(Imogen) Falls on the body.* (Globe ed.) om. Ff.], vgl. dazu Haml. V 1, 237f. — Bei stärkstem seelischem Leid treten sogar physische Störungen ein: Erstarren, wie in 2 H 6 I 1, 49: *duke Humphrey lets it* (die Urkunde, die er vorliest) *fall* Q 9, om. Ff., und Ohnmacht (Ado IV 1, 108; As IV 3, 155; Ant. IV 15, 68, u. ö.), besonders bei Frauen; auch Scheinohnmacht ist belegt (Ant. I 3, 16).

Neben den für Shakespeare's Bühnentechnik so bedeutsamen Gesten des Schmerzes und der Verzweiflung sind endlich noch zwei minder wichtige Gefühlsgruppen in ihrem Gestenausdruck zu betrachten, das Selbstgefühl und das unterdrückte Selbstgefühl. Die Selbstgefühlsgruppen, vom würdevollen Selbstbewußtsein bis zum Hochmut, sind arm an ausdrucksvollen Gesten. Sie zeigen sich viel häufiger, und bei Shakespeare fast ausschließlich, durch Worte, Gebärden und Taten. Wirklich vorhandene Gesten sind mehr zeremonielle und konventionelle Ausdrucksbewegungen, oder sie gehen in Gesten des Übelwollens über. — Stärker persönliche Gesten zeigt dagegen das unterdrückte Selbstgefühl, von bloßer Verlegenheit bis zur Unterwürfigkeit. Das an sich nicht zu den Gesten gehörende Erröten und Erbleichen wird von Shakespeare so auffällig oft erwähnt, daß gewiß auch die Bühnendarstellung nicht daran vorüberging, sondern es durch Gesten andeutete, wie Sich-abwenden, Bedecken des Gesichts mit den Händen, Verhüllen des Hauptes, doch fehlen dafür direkte Belege. Einfachere Gesten der Verlegenheit und Scham sind Zu-Boden-blicken (R 2 III 2, 87), Sich-kratzen hinter den Ohren und am Bart (Dialogstelle Wint. IV 4, 689) und Verlegenheitshandlungen (Tim. II 1, 18: Spielen mit der Mütze). Stärker sind überraschtes Zusammenfahren und Erstarren (Cymb. I 6, 49; Gent. I 2, 16). Reiches Material bieten die intensiven Gesten des unterdrückten Selbstgefühls, doch ist für

unsere Betrachtung die Ausbeute weniger ergiebig, da diese Gesten meist nicht durch spontanes Gefühl, sondern durch bloße Konvention bedingt sind. Wie aus rein kulturgeschichtlichen Quellen hervorgeht, war das gesellschaftliche Leben des elisabethanischen Zeitalters, besonders das Hofzeremoniell, erfüllt von unterwürfigen Gesten, selbst der stärksten Art[1]). Als persönliche Gesten gibt Shakespeare Entblößen des Kopfes (2 H 6 IV 8, 13f.) und Kuß der fremden oder eigenen Hand (vgl. Liebesgesten), vor allem aber Verneigung und Kniefall (Lear II 4, 154 und viele Stellen), den letzteren besonders als Geste der flehentlichen Bitte bei Frauen, vgl. Rom. III 5, 158 von Juliet: *She kneeles downe.* Q 1. Mit dem Kniefall sind gern verbunden Emporhalten der Hände (Meas. V 1, 435 u. a.) oder Schmeichelgesten (Meas. II 2, 44; Temp. I 2, 473 u. ö.). Die stärkste Selbsterniedrigung durch Sich-in-den-Staub-werfen und Fußküssen ist mit Bühnengeste nur für den Tiermenschen Caliban (Temp. II 2, 110) belegt. — Damit ist die Betrachtung des Gestenausdrucks der bedeutenderen Gefühlsgruppen abgeschlossen.

Überblicken wir zusammenfassend die gesamte Gefühlsgestik der Shakespeare'schen Schauspieltechnik, so überrascht vor allem die Tatsache, daß Shakespeare's Werke ungemein reich an Gesten sind. Wohl ist die Zahl der Bühnenanweisungen aus rein äußeren Gründen auffallend gering, aber die Hinweise auf Gesten Mithandelnder im Dialog sind ebenso zahlreich als positiv sicher. Es zeigt sich ferner aus der Unmenge allgemeiner Erwähnungen von Gesten im bloßen Bildschmuck der Rede, daß unserm Dichter mit dem Gedanken an ein Gefühl sofort auch dessen mimischer Ausdruck vorschwebte; man könnte in modern-psychologischem Sinne direkt von einer besonders starken motorisch-visuellen Veranlagung Shakespeare's sprechen. Wir dürfen deshalb annehmen, daß die in seinen Werken geforderten oder bloß angedeuteten Gesten nur einen Bruchteil der wirklich vorausgesetzten und auch auf der Bühne ausgeführten Gesten darstellen, denn die Dramen «schreien» förmlich nach reicher schauspielerischer Interpretierung. Die elisabethanischen Schauspieler deklamierten nicht nur, sondern sie spielten mit Leib und Seele (vgl. Haml. II 2, 524f.). — Der Stil, in dem die Gestensprache auf den damaligen Bühnen ihren Ausdruck fand, war traditionell festgelegt, sodaß eine scharfe Kennzeichnung in

[1]) Vgl. 1598 Hentzner über Königin Elisabeth: Whoever speaks to her, it is kneeling . . . oder: Where she turned her face, as she was going along, every body fell down on their knees (Engl. Übers. bei Furnivall, Shakespeare's England).

den Bühnenanweisungen und sogar das Bestehen solcher überhaupt kaum nötig war. Darin mag neben der mangelhaften Überlieferung der Dramen ein wichtiger Grund für das Fehlen von Bühnenanweisungen selbst an wichtigen Stellen liegen! Ganz im Sinne einer Zeit leidenschaftserfüllter Menschen werden im Gestenausdruck die intensiven Gefühle unbedingt bevorzugt, mehr als ihrem natürlichen Drängen nach körperlichem Ausdruck entspricht. Dabei kennt die Shakespeare'sche Schauspieltechnik keinerlei ästhetisierende Zurückhaltung oder rein symbolisch-andeutende Einschränkung, sondern mit dem Affekt wird auch sein Gestenausdruck bis zur höchsten Steigerung durchgeführt, sodaß es wohl berechtigt ist, in diesem Sinne von einer pathetischen Spielweise zu sprechen. Neben der Renaissance-Freiheitlichkeit führte im englischen Bühnenstil besonders auch die traditionelle mittelalterliche Derbheit, deren Überlieferung im elisabethanischen Drama nie ganz erloschen ist, zu hemmungsloser und wirklichkeitstreuer Technik. In der Liebe Kußfreudigkeit und stürmische Umarmung, in der Wut Anspeien, Schläge und Fußtritte, in der Verzweiflung Raufen der Haare, Aufreißen der Kleider und Sich-zu-Boden-werfen, das alles sind Gesten eines nicht nur realistischen, sondern sogar naturalistisch derben Stiles. Bezeichnend ist, daß gerade diese stärksten Gesten vereinzelt als echte Bühnengesten ausdrücklich gekennzeichnet sind, woraus erhellt, welcher selbstverständliche Wert auf ihre Darstellung gelegt wurde. — Die Gesten sind kaum individuell gefärbt und dienen mit wenigen Ausnahmen nicht zur Charakterisierung von Einzelindividuen, woraus sich zum Teil auch die Vernachlässigung der Stellungs- und einfachen Bewegungsgesten erklärt. Bedingt ist diese für eine so individualistische Zeit wie die Renaissance auffällige Tatsache wohl durch das Vorherrschen der altüberlieferten Tradition. Ebensowenig wird ein besonderer Typus nach Charakter, Stand, Alter und Geschlecht durch Gesten gekennzeichnet, wenn wir von der Soldatengeste der Feige und der aktuellen Melancholikergestik absehen. Es besteht vielmehr eine vollkommen naive, rein «allgemein menschliche» Auffassung des Gefühlsausdrucks, die allerdings ganz im Sinne der Renaissance im Menschen ein nur von seinen Leidenschaften erfülltes und regiertes Wesen erblickt. Selbst der Renaissance-Melancholiker in seiner stilleren oder stürmischeren Form ist im Grunde genommen nur eine besonders scharfe Ausprägung dieses für allgemein erachteten Menschentypus, wenn auch unter einseitiger Berück-

sichtigung einer bestimmten Affektrichtung. Für diese «renaissancemäßig» allgemein-menschliche Gestensprache hat sich eine Differenzierung ganz anderer Art herausgebildet: eine Schematisierung nach einzelnen Gefühlsintensitäten. Zu jeder Gefühlsgruppe gehören bestimmte unveränderte Gesten von starker Intensität, die zu ihrem körperlichen Ausdruck auf der elisabethanischen Bühne dienen. Deswegen finden wir oft eine so gewaltige Zahl völlig gleichförmiger Gesten in Shakespeare's Dramen. Der Standpunkt des naiven Realismus besteht also, jedoch nicht in bloßer Willkür oder persönlich charakterisierender Auswahl der Gesten, sondern in traditionellen festen Formen, und es ist ungemein bewundernswert, mit welcher Genialität Shakespeare dieses Gestensystem ganz zwanglos in den Zusammenhang seiner Dichtungen eingefügt hat.

Die historische Entwicklung dieser Gestensprache im einzelnen festzustellen, wäre die schwierige, aber interessante Aufgabe weiterer, insbesondere vergleichender Untersuchungen, zu denen vorläufig noch recht viele, oft die grundlegendsten Vorarbeiten fehlen. Es zeigen sich dabei für Shakespeare's Bühnengestik zwei Quellen: traditionelle und aktuelle Einflüsse. Die Überlieferung führt einesteils zurück auf antike Schauspieltechnik und Gestensprache, andererseits auf das Volksdrama mit seinen biblischen Gesteneinflüssen und vor allem seinen derben Clownerien. Zu diesen Traditionen gesellen sich die aktuellen Einflüsse. Das gestenfreudige *Merry Old England* hat nicht nur die Schauspieltechnik direkt bereichert, sondern diese mußte ihrerseits mit ihren traditionell bedingten starken Gesten und selbst Übertreibungen dem Geschmack eines leidenschaftlichen Publikums viel erträglicher sein als modernen Zuschauern. Daß Shakespeare die aktuellen Einflüsse besonders berücksichtigte, zeigt der auffällige Gestenausdruck der Melancholie in seinen Dramen, doch wird er dazu gewiß nicht nur von geschickten äußeren Interessen, sondern auch von innerer, wenngleich unbewußter Anteilnahme getrieben worden sein. Zu den aktuellen Einflüssen sind auch die Schaffensbedingungen der elisabethanischen Dramatik zu rechnen: die «Tendenz zur szenischen Erhöhung» (nach L. Schücking, Charakterprobleme, 1919) im Aufbau der Dramen und in der virtuosenhaften Technik der Schauspieler ergibt scharfe Gestenausprägung, und ebenso führen die Theater- und Bühnenverhältnisse (Größe der Theater, ungünstige Verteilung der Zuschauerplätze, mangelhafte Beleuchtung der Bühne, Fehlen ablenkender Bühnendekorationen) zur Ver-

stärkung der Gestik auf Kosten des individuellen Spiels und der Gesichtsmimik.

Mit diesen kurzen entwicklungsgeschichtlichen Betrachtungen sei die Untersuchung der gefühlsbedingten Bühnengesten in Shakespeare's Dramen abgeschlossen, mit dem Ergebnis, daß nach ihnen zu urteilen die elisabethanische Schauspielkunst reich war an überindividuellen, im Sinne der Renaissance allgemein-menschlichen und nur nach Gefühlsintensitäten schematisierten Gesten von realistischer, oft naturalistisch-derber Ausführung mit besonderer Betonung der starken Affekte.

Der Anteil Shakespeare's an «The Two Noble Kinsmen».

Von

Karl Ege.

In der Einleitung zu seiner Ausgabe der »Shakespeare Apogrypha« kennzeichnet Tucker Brooke den gegenwärtigen Stand der Forschung in der Verfasserfrage bei den «Beiden edlen Vettern» treffend mit folgenden Worten: *Of all the doubtful plays, The Two Noble Kinsmen is the one which has inspired the greatest amount of criticism and conjecture; yet there is perhaps no other member of the class that has so thoroughly maintained the mystery of its authorship, or has so often obliged candid investigators to retract their theories and confess themselves at a loss.* Den Brennpunkt des ganzen Problems bildete stets die Frage, ob Shakespeare an der Abfassung des Dramas beteiligt war oder nicht. Bedeutende Kritiker haben mit großem Scharfsinn eine Mitarbeit Shakespeare's an dem Stücke nachzuweisen gesucht, andere dagegen eine solche ebenso entschieden bestritten. Für Shakespeare haben sich unter andern ausgesprochen: Lamb, Coleridge, Schlegel, De Quincey, Tyrell, Spalding, Hallam, Hickson, Harrison, Skeat, Furness, Littledale, Swinburne und S. Lee. Unter den Gegnern finden wir Shelley, Steevens, Hazlitt, Knight, von Friessen, Ulrici, Delius, Halliwell, Boyle, Bierfreund. Delius wendet sich auch gegen die Annahme einer Fletcher'schen Autorschaft und schiebt das Werk irgendeinem andern unbedeutenden Dichter in die Schuhe [1]). Knight setzte sich für G. Chapman und Bierfreund für Beaumont [2]) als Fletcher's Mitarbeiter ein, während Boyle und Fleay in dem Stücke

[1]) Delius, Die angebliche Shakespeare-Fletcher'sche Autorschaft des Dramas «The Two Noble Kinsmen», Sh.-Jahrb. XIII, 16.

[2]) Ebenso jetzt H. D. Gray, Philological Quarterly (Univ. Iowa) II 112.

die Hand Massinger's erkennen wollen. Tucker Brooke, der in der genannten Einleitung die einzelnen Theorien eingehend bespricht, kommt angesichts des Wirrwarrs, dem man sich beim Studium all dessen, was für und gegen Shakespeare's Mitarbeit an diesem Stücke gesagt worden ist, gegenübersieht, zu dem Schlusse: *Prudent criticism will leave the whole question in doubt, till more evidence can be obtained* (S. 45). Obwohl er selbst mehr für Massinger als für Shakespeare eintritt, muß er doch einen sehr ernsten Einwand gegen Massinger geltend machen, nämlich »*the magnificent poetry of the un-Fletcherian part, with which hardly anything in Massinger's accepted work can compare*«. Bei aller Meinungsverschiedenheit besteht doch in einem wesentlichen Punkte bei all den genannten Forschern außer Delius völlige Übereinstimmung: daß nämlich das Stück geschrieben sei von zwei Verfassern, die in Stil, Genius und Charakter sehr verschieden sind, und daß der schwächere Teil von Fletcher stamme.

Um die beiden Teile zu scheiden, wurden bei diesem Werke wiederholt metrische Untersuchungen angestellt und zwar nach Tucker Brooke's Ansicht «*with striking effect*» von Littledale und andern, auf deren Ergebnisse ich noch zu sprechen kommen werde. Es wurde festgestellt, daß das Versmaß im nicht-Fletcher'schen Teile außerordentlich ähnlich sei dem Metrum in «The Winter's Tale» und «Tempest» und zusammenfalle mit dem für gewöhnlich Shakespeare zugeschriebenen Teile von «Henry VIII». Die Tatsache jedoch, daß Massinger's Versbau in mancher Hinsicht mit den letzten Werken Shakespeare's übereinstimmt, hat mehrere Kritiker veranlaßt, sich für ihn zu entscheiden; andererseits ist sie aber auch geeignet, die Zuverlässigkeit der «*metrical tests*» stark in Mißkredit zu bringen.

Im folgenden soll nun die Autorfrage unseres Stückes durch eine systematische Stilvergleichung mit echten Werken der beiden in Frage kommenden Dichter Shakespeare und Fletcher näher beleuchtet werden. Zwar hat es auch bisher nicht an solchen gefehlt, die eine Verfasserschaft Shakespeare's mit Rücksicht auf Sprache und Stil in unserm Stücke entweder in Abrede stellten oder in Anspruch nahmen. Aber die Entscheidung für oder wider Shakespeare beruhte stets nur auf dem allgemeinen Eindruck, der sich auf ein ganz subjektives Stilgefühl stützte, gelegentlich griff man auch die eine oder die andere Textstelle heraus, die als Beleg für die geäußerte Ansicht herhalten mußte.

Die erste Aufgabe bei der Vergleichsmethode besteht in der Auswahl der für den Vergleich geeigneten Stücke. Es ist eine längst festgestellte Tatsache, daß der Dichter im Laufe der Zeit nicht nur häufig eine Wandlung in seinem künstlerischen Geschmack durchmacht, sondern auch in bezug auf den Stil bestimmten Gesetzen und Einflüssen unterworfen ist, die eine Art organischer Entwicklung seiner Denk- und Ausdrucksformen bewirken. Für Shakespeare ist eine solche stufenweise Entwicklung seines Stils vielfach nachgewiesen worden. Daraus ergibt sich die Folgerung, daß für den Vergleich nur Stücke in Betracht kommen können, die ungefähr derselben Periode der Stilentwicklung angehören wie das fragliche Stück. Über die Abfassungszeit unseres Stücks sind z. T. außerordentlich scharfsinnige Untersuchungen angestellt worden, und auf Grund innerer und äußerer Merkmale hat man dafür etwa das Jahr 1612/13 festgestellt. Es kann nicht meine Aufgabe sein, auf die verschiedenen Theorien, die über die Entstehungszeit der »Beiden edlen Vettern« aufgestellt worden sind, näher einzugehen; ich begnüge mich damit festzustellen, daß dieses Datum von der modernen Kritik als das wahrscheinlichste bezeichnet wird.

Danach können also für Shakespeare nur Stücke aus seiner allerletzten Schaffensperiode in Frage kommen. Da das fragliche Stück in metrischer und sprachlicher Hinsicht vielfach an die drei Romanzen «Cymbeline», «The Winter's Tale» und «Tempest» anklingt, so wird man zweckmäßig diese drei Stücke als die zum Vergleich geeignetsten herausgreifen.

Mehr Verlegenheit machte die Auswahl der Fletcher'schen Stücke; einmal, weil nur Stücke in Frage kommen können, die nach übereinstimmendem Urteil von Fletcher allein verfaßt sind, dann aber, weil hier die Entstehungszeit nicht so genau festliegt. Ich habe ausgewählt die Tragikomödie »The Mad Lover« und die Tragödie «Valentinian», da für sie wenigstens der terminus ad quem feststeht; beide Stücke müssen vor dem Tode des Schauspielers Burbadge, also vor dem 16. März 1619, verfaßt sein, da dieser nachweislich bei ihrer Aufführung mitgewirkt hat. Als drittes Stück wählte ich die Komödie «Monsieur Thomas», die von dem namhaften Kritiker Oliphant demjenigen zum Studium empfohlen wird, der sich mit dem Stile Fletcher's bekannt machen will. Von all den genannten Stücken ist die alleinige Autorschaft Fletcher's kaum angezweifelt worden. Das Ergebnis meiner Untersuchung hat diese Annahme durchaus bestätigt.

Bezüglich der angewandten Methode und der Ergebnisse bei den untersuchten authentischen Werken der beiden Dichter verweise ich auf meine im Sh.-Jahrb. 58, 99 ff. erschienene Arbeit «Shakespeare's Anteil an Henry VIII.».

Da in der folgenden Einzelbetrachtung mehrfach zu den aufgestellten Hypothesen Stellung genommen wird, scheint es angebracht, wenigstens in aller Kürze auf die Resultate der bisherigen, meist metrischen Untersuchungen einzugehen.

Im Jahre 1832 erschien ein Sendschreiben des Edinburgher Professors Spalding, das von Furnivall und Delius als eine der tüchtigsten und anregendsten Arbeiten der Shakespeare-Kritik bezeichnet wurde, und das den Beweis zu erbringen suchte, daß Shakespeare den Plan zu den «Two Noble Kinsmen» entworfen und großenteils auch ausgeführt habe. Spalding kommt zu dem Schlusse, daß «*the whole of the first act may be safely pronounced to be Shakespeare's, that in the second act no part seems to have been taken by Shakespeare, that nothing in the third act can with confidence be attributed to Shakespeare except the first scene, — that the fourth act may safely be pronounced wholly Fletcher's, that in the fifth act we again feel the presence of the master of the spell.*»

Im Jahre 1847 setzte sich S. Hickson in zwei Artikeln in der »Westminster Review« ebenfalls für Spalding's Ansichten ein, und 1873 wurde von Fleay, Furnivall und Ingram versucht, durch Anwendung der »*metrical tests*« Hickson's Ansichten zu bestätigen. Denselben Versuch machte auch Harrison und kam zum gleichen Ergebnis. Für Shakespeare wurde von diesen Kritikern in Anspruch genommen Akt I; II 1 (von Hickson nur die Prosa); III 1 und 2; IV 3; V 1, 3 und 4; alles übrige für Fletcher [1]). Spalding's Hypothese wurde von allen Shakespeare-Verfechtern adoptiert und mit geringen Modifikationen beibehalten. So besonders von Dyce, der sich in der Einleitung zu seiner Ausgabe folgendermaßen

[1]) Es ist zu beachten, daß dieser Zuteilung die Dyce'sche Szeneneinteilung zugrunde liegt, welche von der von mir benutzten Musterausgabe von Tucker Brooke insofern abweicht, als dort die beiden ersten Szenen des zweiten Aktes zusammen als Szene II 1 figurieren. Da T. Brooke die gebrochenen Verse, die sich auf zwei Sprecher verteilen, als zwei Zeilen zählt, mußte ich in der Tabelle seine Zählung durch eine solche nach genauen Verszeilen ersetzen (vgl. Sh.-Jahrb. 58, 100). Die Zitate und Versbezeichnungen in der Materialsammlung beziehen sich jedoch auf die Ausgabe von Tucker Brooke.

über das Drama äußert: «*My own opinion is that Shakespeare undoubtedly wrote all those portions of the Two Noble Kinsmen which are assigned to him by Mr. Spalding, though I apprehend that in some parties they have suffered by alteration and interpolations from the pen of Fletcher*». Besonders beachtenswert ist das Resultat Littledale's, der das Stück für die «New Shakespeare Society» veröffentlichte und die einzelnen Szenen auf das Verhältnis der »*double endings*« und «*run-on-lines*» untersuchte und fast zu demselben Ergebnis wie Hickson kam.

Coleridge wollte Shakespeare erkennen in I; II 1 (auch hier II 1 + 2 zusammengefaßt); III 1 und 2; IV 3 und V ganz, außer Szene 2. Einige Neuere, u. a. S. Lee, halten eine Feststellung der einzelnen Teile für unmöglich, meinen jedoch, es sei unverkennbar daß Shakespeare mit Hand angelegt hat; besonders gelte dies von I 1 und V 1 und V 4.

Betrachten wir nun im einzelnen die Resultate der stilistischen Vergleichsmethode an Hand der Tabelle (S. 67), indem wir der Vergleichung den Durchschnittskoeffizienten aus allen untersuchten authentischen Werken Shakespeare's einerseits und Fletcher's andererseits zugrunde legen (vgl. Sh.-Jahrb. 58, 101).

Es kommen danach auf 100 Zeilen:

bei Shakespeare 10 Bilder, 9 Parallelen, 10 Alliterationen, 8,5 Antithesen,

bei Fletcher 6 Bilder, 15 Parallelen, 19 Alliterationen, 2,5 Antithesen.

Die erste Szene des ersten Aktes weist in jeder Hinsicht die Kriterien des Shakespeare'schen Stils auf, so daß ich nicht zögere, für sie Shakespeare als Verfasser in Anspruch zu nehmen. Die Bilder und Alliterationen bleiben um je 1 hinter dem durchschnittlichen Gebrauch zurück. Daß dies bei der Alliteration der Fall ist, ist eher ein Beweis für als gegen Shakespeare. Die Sprachbilder sind zum Teil recht kühn und erinnern sehr an die Shakespeare'sche Art; unter den 21 gezählten Bildern finden sich nur 5 ausgeführte Vergleiche, ein Verhältnis, das der späteren Periode Shakespeare's durchaus entspricht und gegen Fletcher spricht (vgl. Jahrb. 58, 101). Diese Szene trägt auch in anderer als stilistischer Hinsicht den Stempel Shakespeare'scher Autorschaft an sich. Alle Forscher, die sich auf Grund ihrer metrischen Untersuchungen oder infolge

Tabelle zu «The Two Noble Kinsmen».

Akt	I					II						III						IV			V				S.	F.
Szene	1	2	3	4	5	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	1	2	3	1	2	3	4	zus.	zus.
Verszahl	234	116	97	49	16	62	1bis 117	117 bis 281	83	33	64	39	123	38	53	26	162	310	154	156	104	173	112	146	137	1412	1406
Bilder	21	13	13	6	2	5	19	10	5	2	3	4	13	4	3	3	9	19	4	18	6	24	6	17	14	157	91
auf 100	9	11	13	12	10	8	16	6	6	6	4	10	10	10	6	12	6	6	3	11	6	14	5	12	10	11	6,5
Parallelen	22	8	8	5	2	4	11	25	13	6	6	6	12	4	8	4	22	46	23	22	10	13	16	13	13	125	202
auf 100	9	7	8	10	11	6	9	15	16	18	10	15	10	10	15	16	14	15	15	14	10	8	15	9	10	9	14
Alliteration	20	10	11	3	4	—	13	29	20	9	12	7	12	4	9	8	36	52	28	28	—	25	18	16	16	144	257
auf 100	9	9	11	6	23	—	11	18	23	27	19	18	10	10	18	40	23	17	19	18	—	15	17	11	12	12	18
Antithesen	18	15	8	6	2	7	10	5	3	1	2	0	10	4	0	0	3	12	3	7	8	16	1	18	14	146	32
auf 100	8	13	8	12	11	11	8	3	4	3	3	0	8	10	0	0	2	4	2	4	8	9	1	12	10	10	2
Verfasser	S.	S.	S.	S.	S.	S.	S.	F.	F.	F.	F.	F.	S.	S.	F.	F.	F.	F.	F.	F.	S.	S.	F.	S.	S.	S.	F.

der dramatischen Wirkung mancher Partien für eine Mitarbeit Shakespeare's ausgesprochen haben, teilen ihm diese Szene in erster Linie zu. Dyce zitiert aus ihr einige Stellen, die durch ihre poetische Kraft Shakespeare's Genius ahnen lassen. Eine derselben, die auch für die Art der Shakespeare'schen Antithese charakteristisch ist, möge hier folgen.

Theseus erklärt den drei Königinnen, daß er vor der Erfüllung ihres Wunsches noch die wichtigste Handlung seines Lebens, die feierliche Vermählung mit der geliebten Hippolyta, vollziehen müsse,

> . . . it more imports me
> Than all the actions that I have foregone
> Or futurely can cope.
> 1st Queen. The more proclaiming
> Our suit shall be neglected: when her arms
> Able to lock Jove from a synod, shall
> By warranting moonlight corslet thee, oh, when
> Her twining cherries shall their sweetness fall
> Upon thy tasteful lips, what wilt thou think
> Of rotten kings or blubber'd queens, what care
> For what thou feelst not? what thou feelst being able
> To make Mars spurn his drum. (I 1, 91.)

I 1 ist neben V 1 auch diejenige Szene, die den Kritikern, die sich nicht für Shakespeare entscheiden können, am meisten Verlegenheit bereitet. Tucker Brooke, der zu ihnen gehört, sagt in seiner Einleitung: «*There are two portions of the play which probably dwell so vividly in every reader's mind as to obscure the recollection of all the rest. They are the first scene of the first act and the first scene of the fifth. Both, it need hardly be said, are by another than Fletcher, and neither have much to do with the action of the play.*» Die ganze Szene ist außerordentlich dramatisch bewegt, und sie weist sicher am allerwenigsten die Schwächen auf, die dem Stücke z. T. ohne Frage anhaften.

I 2 teile ich gleichfalls ohne Bedenken Shakespeare zu. Bilder und Alliteration entsprechen seinem durchschnittlichen Gebrauch, die Parallelen treten etwas zurück zugunsten der Antithesen, eine Erscheinung, die sich in Shakespeare's echten Werken des öfteren zeigt. Es scheint, als ob der Dichter, um seinen Stil vor einer Überladung an Schmuck zu bewahren, gelegentlich den gleichlaufenden und den entgegengesetzten Parallelismus unter sich ausgeglichen habe. Übersteigt die Antithese den Durchschnittskoeffizienten, so bleiben die Parallelen gewöhnlich etwas dahinter zurück und um-

gekehrt[1]). Diese Szene wird von allen genannten Kritikern ohne Ausnahme ebenfalls als Shakespeare's Eigentum bezeichnet.

Dasselbe gilt für die nächste Szene I 3, die ich auch für Shakespeare in Anspruch nehme. Die über den Durchschnitt Shakespeare's hinausgehende Anzahl der Bilder bestärkt mich noch in meiner Ansicht; von den frischen und kühnen Metaphern aus dieser Szene[2]) hebe ich besonders einen Vergleich hervor, der in echt Shakespeare'scher Art mit einer Antithese gewürzt ist. Hippolyta vergleicht die Abneigung ihrer Schwester Emilia gegen das männliche Geschlecht mit einem kranken Appetit.

> Now, alack, weak sister,
> I must no more believe thee in this point
> (Though in't I know thou dost believe thyself),
> Than I will trust a sickly appetite,
> That loaths even as it longs; . . . (I 3, 98.)

Auch für die folgende Szene I 4 habe ich das übereinstimmende Urteil der Shakespeare-Verfechter bestätigen können, indem ich sie Shakespeare zuteile.

Die nur 16 Zeilen zählende Szene I 5 ist von allen genannten Kritikern für Shakespeare's Eigentum erklärt worden; nur Littledale will in ihr eine Fletcher'sche Zutat erkennen. Ich muß ihm unbedingt widersprechen und zwar besonders mit Rücksicht auf die beiden in ihr auftretenden Antithesen. Es ist m. E. im höchsten Grade unwahrscheinlich, daß ein Dichter, der eine solche Abneigung gegen die Antithese zeigt und in seinen sonstigen Werken nur 2—3 Antithesen auf 100 Zeilen aufweist, dieselbe Anzahl in einer Szene von 16 Versen verwendet haben sollte. Auch inhaltlich fügt sich diese Szene hier zwanglos in den Rahmen ein. Sie bildet den natürlichen Abschluß des ersten Aktes, indem sie uns die Königinnen vorführt, die ihren Herzenswunsch, nämlich ein ehrliches Begräbnis ihrer im Kampfe gegen Kreon gefallenen Gatten, erfüllt sehen durch den Sieg des Theseus über den ruchlosen Beherrscher Thebens. Ich schließe mich daher gerne dem Urteil der Mehrzahl an, die diese Szene als das Werk Shakespeare's betrachten. Die gänzlich aus dem

[1]) Z. B. Cymb. III 6+ 7 (12 Ant. zu 6 Par.), Cymb. V 4 (10 Ant. zu 7 Par.); das umgekehrte Verhältnis in Temp. II 2 (12 Par. zu 7 Ant.), Wint. III 3 (13 Par. zu 7,5 Ant.). Für die verhältnismäßig hohe Zahl der Antithesen finden sich in den echten Stücken Shakespeare's genügend Beispiele: Cymb. III 3 mit 11, Cymb. V 1—3 mit 13; Wint. V 3 mit 12 und Tempest III 1 sogar mit 17 auf 100 Zeilen.

[2]) Vgl. die Materialsammlung am Schlusse.

Rahmen fallende hohe Zahl der Alliterationen kann mich in dieser Ansicht nicht erschüttern; einmal ist es natürlich, daß bei so kurzen Szenen die Gleichmäßigkeit des Schaffens nicht in demselben Maße sich zeigen kann wie bei größeren Abschnitten. Dann aber enthält diese Szene den Grabgesang der Königinnen, und niemand wird sich wundern, daß der Dichter diesen etwas reichlicher mit Gleichklängen sowohl wie auch mit Stabreimen geschmückt hat.

In bezug auf den zweiten Akt gehen die Meinungen über Shakespeare's Mitarbeit sehr auseinander. Besonders gilt dies für die erste Szene (nach T. Brooke's Ausgabe), wo die Anwendung der «*metrical tests*» kein Resultat erbringen konnte, da die Szene in Prosa geschrieben ist. Dieser Umstand bedeutet aber für die stilistische Untersuchung keinerlei Verlegenheit, höchstens insofern, als die Alliteration nicht zum Vergleiche herangezogen werden kann; die drei noch übrig bleibenden Rubriken bieten jedoch genügend Anhaltspunkte für die Beurteilung. Danach muß ich die Szene unbedingt Shakespeare zuteilen. Die Bilder bleiben etwas hinter seinem Durchschnitt zurück, was aber bei Prosaszenen nicht befremdet[1]). Die Anzahl der Antithesen, die hier sogar über den Durchschnitt hinausgeht und die entsprechend etwas unter dem Durchschnitt bleibenden Parallelen fordern gebieterisch diese Zuteilung. Auch Hickson, Harrison, Coleridge und Littledale gaben die Szene Shakespeare.

II 2. Trotzdem nur Coleridge und Harrison Shakespeare's Hand in dieser Szene erkennen wollen, kann ich mich nicht der Mehrzahl anschließen. Diese Szene ist geradezu ein Schulbeispiel für die stilistische Vergleichsmethode. Bei dieser Methode ist es von größter Wichtigkeit, darauf zu achten, wie die Verteilung der einzelnen Tropen und Figuren innerhalb einer Szene beschaffen ist. Es fällt hier auf, wie von Vers 118, dem Auftreten Emilia's an, auf einmal die Bilder und noch mehr die Antithesen außerordentlich selten werden im Vergleich zum ersten Teile der Szene (vgl. die Mat.-Samml.); in demselben Verhältnis steigen Parallelen und die

---

[1]) Die Untersuchung der echten Shakespeare'schen Stücke lehrte, daß die Prosa- und Clownszenen im Bilderschmuck den übrigen Partien in der Regel nicht unerheblich nachstehen. So in Temp. II 2 (6 auf 100 Zeilen) und III 2 (5 : 100), wo Caliban die Hauptrolle spielt, in Cymb. II 3 (5 : 100) und III 5 (6 : 100) mit Cloten als Wortführer, und in Wint. IV, 1—3 (7 : 100): alles Prosa- und Clownszenen.

bei Fletcher so beliebte Alliteration. Dieser Unterschied ist so markant, daß an Zufall unmöglich gedacht werden kann. In Zeile 1—117 haben wir 19 Bilder (16 : 100), 10 stark ausgeprägte Antithesen (8 : 100), 11 Wortparallelen (9 : 100), und 13 Fälle von Alliteration (11 : 100), d. h., von den Bildern abgesehen, genau den Durchschnitt für Shakespeare. Die höhere Anzahl Bilder spricht ganz besonders gegen Fletcher. Sie findet sich des öfteren bei Shakespeare, z. B. Cymb. II, 1 + 2 (15 : 100); III 4 (15 : 100); Temp. II 1 (12 : 100); Temp. III 1 (14 : 100); Wint. II 3 (12 : 100); Wint. I (sogar 16 : 100). Der nun folgende Teil der Szene, der sich schon äußerlich durch das Auftreten Emilia's als besonderer Abschnitt ankündigt, zeigt demgegenüber genau die Kriterien für Fletcher. Wir haben hier für die Bilder den Koeffizienten 6, für die Parallelen 15, für die Alliteration 18, dagegen für die Antithesen nur 3; unter den 5 in diesem Teile auftretenden Antithesen finden sich dazu noch die für Fletcher charakteristischen: *joys—griefs* und *lose—win*; die letzte *coward—bravely* ist sehr schwach gefühlt. Dabei hätte sich gerade dieser Teil, wo der Streit zwischen den beiden Vettern sich entspinnt, für die Antithese sicherlich mehr geeignet als der erste, wo ihnen ihre innige Freundschaft als das höchste Glück in der Gefangenschaft erscheint und Thema ihres Gesprächs bildet. Es ist dennach aus stilistischen Gründen ebenso unmöglich, den ersten Teil für Shakespeare abzulehnen, wie den zweiten für ihn zu beanspruchen. Ich erkenne in dieser Szene zwei Hände, in Z. 1—117 die Shakespeare's und Z. 118—281 jene Fletcher's. Auf die Art der vermutlichen Zusammenarbeit werde ich noch zu sprechen kommen, wenn ich am Schlusse der Besprechung die Anteile der beiden Dichter inhaltlich zusammenfasse.

Den ganzen Rest des zweiten Aktes teile ich Fletcher zu. In sämtlichen Szenen fallen die zahlreichen Parallelen und das seltene Auftreten der Antithese auf, beides untrügliche Merkmale des Fletcher'schen Stils. Die hohe Zahl der Alliterationen ist ebenfalls charakteristisch für ihn.

III 1 ist von Shakespeare; wir finden hier beinah völlige Übereinstimmung mit den Durchschnittskoeffizienten der Shakespeareschen Tabellen. Die Gegensätze, die diese Szene inhaltlich vor Augen führt, nämlich den inneren Kampf der beiden Vettern zwischen Feindschaft und Edelmut, Haß und Mitleid, werden vom Dichter in geschickter Weise auch im Stile zum Ausdruck gebracht. Ich

erwähne hier besonders eine Stelle, wo sich sehr wirkungsvoll Doppelantithese[1]) findet:

Alas, alas,
Poor cousin Palamon, poor prisoner, thou
So little dream'st upon my fortune, that
Thou think'st thyself the happier thing, to be
So near Emilia; me thou deem'st at Thebes,
And therein wretched, although free. (III 1, 22).

Neben den zehn ausgesprochenen Antithesen enthält diese Szene auch sonst noch manche Gegenüberstellungen, die aber nicht gerade in zwei antithetischen Wörtern gipfeln und daher nicht gezählt wurden. Stellen wie die folgende sind bei Fletcher jedoch etwas ganz Ungewöhnliches:

Palamon. Traitor Kinsman,
Thou shouldst perceive my passion, if these signes
Of prisonment were off me and this hand
But owner of a sword. By all oaths in one:
I and the justice of my love would make thee
A confest traytor. O thou most perfidious
That e'er bore gentle token; falsest cousin
That ever blood made kin, call'st thou her thine? (III 1, 30.)

Diese Szene ist sicher eine der dramatischsten und schönsten des ganzen Stückes; sie ist auch von allen Kritikern Shakespeare zugeteilt worden.

III 2. Mit Ausnahme von Spalding und Dyce sprechen alle genannten Forscher auch diese Szene Shakespeare zu. Ich halte sie in stilistischer Hinsicht für eine jener Szenen, die am allermeisten an Shakespeare's Art erinnern und besinne mich keinen Augenblick, sie für ihn zu beanspruchen. Der ganze Rest des Aktes, III 3, III 4, III 5, III 6, und auch die beiden ersten Szenen des 4. Aktes sind dagegen zweifellos von Fletcher. Von keinem Forscher ist je versucht worden, sie Shakespeare zuzuweisen. Ich habe diese Ansicht durch meine Stiluntersuchung bestätigen können, wie aus der Tabelle hervorgeht.

III 3 und III 4 weisen überhaupt keine Antithese auf und kennzeichnen sich so als echte Kinder Fletcher's.

Die Szene III 4, die den Wahnsinn der Jailor's Daughter ankündigt, könnte zu einem Vergleich mit der entsprechenden Ophelia-Szene in «Hamlet» herausfordern, da einige Äußerlichkeiten, wie

[1]) In den echten Werken zeigt Shakespeare des öfteren weiter ausgeführte Antithesen. Vgl. Sh.-Jahrb. 58, 103.

die anstößigen Lieder, und — ebenfalls an ganz unangebrachter Stelle — der Freudenruf «*Hey non, nonny, nonny, hey nonny*» daran erinnern (Haml. IV 5, 164ff.). Auch die Verwendung von *cockle-shell* findet sich hier wie dort, und das typische «*good night, ladies, good-night, sweet ladies; good night*». Ich habe absichtlich diese Ähnlichkeiten zwischen den beiden Szenen hervorgehoben, die immerhin den Gedanken an dieselbe Autorschaft aufkommen lassen könnten. Daß jenes schaurige «*good night*» der wahnsinnigen Ophelia in den wirkungsvollen Wiederholungen einen erschütternden Eindruck auf die Gäste des Globe-Theatre gemacht haben muß, ist begreiflich, und Fletcher konnte sich auch hier eine Wirkung davon versprechen. Ganz abgesehen nun davon, daß bei Shakespeare die Motivierung für den Wahnsinn und folglich auch für die anstößigen Lieder eine ganz andere und von hochdramatischer Wirkung ist, zeigt auch der Stil, in dem die beiden Dichter ihre Wahnsinnigen sprechen lassen, einen gewaltigen Unterschied. Für den Vergleich kamen natürlich nur die Reden der Ophelia bei ihrem ersten Auftreten nach Polonius' Tod (IV 5, 21—72) in Betracht; im ganzen 24 Zeilen; unsere Szene hat deren 26, so daß also die Länge der Szene für den Vergleich sehr günstig ist. Wir finden in «Hamlet»:

1. Bilder:
   35 *white his shroud as the mountain snow*
   zusammen: 1 : 24 = 4 : 100.
2. Parallelen:
   28 *Say you? nay, pray you . . .*
   29 *He is dead and gone, lady,*
   He is dead and gone . . . .
   71 *good night, ladies, good night etc.*
   zusammen 3 : 24 = 12 : 100
3. Antithesen:
   25 *hat — shoon*
   31 *head — heels*
   42 *we know — we know not*
   zusammen 3 : 24 = 12 : 100.

Es fällt auf, daß nur ein Vergleich vorhanden ist, was ich jedoch bei dem großen Kenner des menschlichen Wesens als natürlichen Ausfluß seiner Beobachtungsgabe ansehe und nicht als reinen Zufall. Wahnsinnige sprechen dunkel und geheimnisvoll, verdeutlichen nicht durch viele Vergleiche; eher würden wir die in Dunkel gehüllte Metapher für angebracht halten als breit ausgeführte

Vergleiche. Fletcher bringt deren drei, darunter den banalen «*sleep like a top*». Wir wundern uns nicht, daß Ophelia im Vergleiche zu Shakespeare's sonstigem Gebrauch etwas reichlich Wortwiederholungen verwendet, denn das ist bei Wahnsinnigen typisch und der Wirklichkeit nachgebildet. Fletcher übertrumpft ihn aber hier wie auch sonst in diesem Punkte.

Ganz charakteristisch für den Stil der beiden ist aber wieder die Verwendung der Antithese. Shakespeare hat hier, wo der Stil am meisten Kunst verlangt, ergiebigen Gebrauch von diesem Mittel gemacht; bei Fletcher finden wir keine einzige. Dyce sagt von den «*distractions of the Jailor's daughter*», daß «*in some points it is a direct plagiarism of Ophelia's madness in Hamlet*», und er hat damit wohl kaum zu viel gesagt, höchstens könnten wir hinzufügen, daß die Szene ein schlecht gelungenes Plagiat darstellt.

Der in III 5 auftretende *School-master* Gerrold erinnert recht stark an Holofernes aus «Love's Labour's Lost»; es hat aber niemand deswegen die Szene etwa für Shakespeare in Anspruch genommen. Der Stil entspricht ganz und gar der Schreibart Fletcher's in seinen authentischen Werken. Von all diesen Szenen fällt nur IV 2 etwas aus dem Rahmen heraus hinsichtlich der Bilder. 11 : 100 Zeilen ist für Fletcher reichlich viel. Auch in ihrem poetischen Gehalt überragen sie diejenigen der fünf vorangehenden Szenen, die durchweg recht matte Sprachbilder enthalten (vgl. Mat.-Samml.). Ebenso hält sich die Zahl der Antithesen hier etwas über dem Durchschnitte Fletcher's. Diese Szene ist zweifellos eine von denen, die Fletcher auf der Höhe der stilistischen Kunst zeigen. Inhaltlich ist sie z. T. ganz nach Chaucer gearbeitet, und bei näherem Zusehen finden wir auch, daß Fletcher bei ihm nicht nur inhaltlich, sondern auch sprachlich beträchtliche Anleihen gemacht hat, so besonders bei der Beschreibung der Ritter, wodurch sich auch z. T. die hohe Zahl der Vergleiche und Antithesen erklärt. Drei Vergleiche sind wörtlich von Chaucer entlehnt:

IV, 2, 92 as a heated lion; 94 like ravens' wings; 126 like a trompet.

Die Szene enthält unter den 18 Bildern 9 ausgeführte Vergleiche, also das Verhältnis 2 : 1, was sicher mehr für Fletcher als für Shakespeare spricht[1]). Parallelen und Alliteration weisen unbedingt auf Fletcher hin.

---

[1]) Über das Verhältnis der durch Vergleichspartikel vollzogenen Vergleiche zu den eigentlichen Metaphern vgl. Sh.-Jahrb. 58, 101.

Die letzte Szene des 4. Aktes brachte die Anhänger der metrischen Untersuchungsmethode wieder in dieselbe Verlegenheit wie II 1, da wir wieder einer Prosaszene gegenüberstehen. Diese Szene weicht hinsichtlich der Bilder von der für Shakespeare geltenden Norm ab, stimmt jedoch in bezug auf die Parallelen und Antithesen mit ihr überein. Ich teile diese Szene, die nach Form und Inhalt an Macbeth V 1 erinnert, Shakespeare zu. Bezüglich der geringeren Anzahl von Sprachbildern verweise ich auf das bei der Besprechung von II 1 Gesagte. Außer Spalding und Dyce halten auch alle genannten Forscher sie für Shakespeare's Eigentum.

Wir kommen nun zum letzten Akte unseres Stückes. V 1 gehört, wie bereits erwähnt, mit zu den Teilen des Stückes, von denen stets ausgegangen wurde, wenn es galt, Shakespeare's Verfasserschaft zu erweisen, und über die auch die Gegner nur mit Gewalt hinwegkommen. Die Sprache in den Gebeten des Arcite und des Palamon, in denen sich die beiden dem Schutze des Mars und der Venus empfehlen, ist von einer Erhabenheit, wie wir sie eben nur bei Shakespeare wiederfinden. Es ist zwar sehr einfach, die Szene Shakespeare abzusprechen dadurch, daß man sie für schwungvolle Rhetorik erklärt; ob dies aber die richtige Art ist, Schwierigkeiten aus dem Wege zu räumen, ist eine andere Frage. Unter denen, auf welche die Wucht der Sprache in dieser Szene einen solchen Eindruck machte, daß sie daraus Shakespeare's Autorschaft erkannten, finden sich neben bedeutenden Gelehrten auch anerkannt große Dichter, die doch wohl zwischen klingender Rhetorik und wahrer Poesie zu scheiden vermochten. Für mich aber ist das Resultat der Stiluntersuchung maßgebend. Danach kann ich diese Szene eben nur Shakespeare zuteilen. Daß der Verfasser den Sprachbildern seine besondere Aufmerksamkeit widmete und den Schmuck der Alliteration seiner Rede hier etwas reichlich anlegte, kann bei der Feierlichkeit der Situation und der Bedeutung der Stunde nicht wunder nehmen.

V 2 ist demgegenüber ganz in Fletcher's Manier geschrieben und sicher von ihm verfaßt. Sehr matte Bilder, darunter wieder der banale Vergleich «*sleep like a top*».

Die beiden letzten Szenen des Dramas tragen wieder unverkennbar den Stempel Shakespeare'scher Autorschaft an sich. Sie bilden auch die natürliche Fortsetzung von V 1 und führen mit großer dramatischer Bewegtheit das Ende des Dramas herbei.

V 3 hebt sich in Bezug auf die Bilder und noch mehr in den Antithesen so gründlich von Fletcher's Stil ab, daß dieser nie und nimmer als Verfasser dafür in Frage kommen kann. Dasselbe gilt hinsichtlich der Antithesen auch für die letzte Szene. Beide Szenen sind auch von den oben zitierten Kritikern als Shakespeare's Eigentum bezeichnet worden.

Auf Grund seiner metrischen Untersuchung kommt Harrison zu dem Schluß, daß die ersten 18 Zeilen in V 1 eine Interpolation Fletcher's seien. Ich habe keine Veranlassung, aus stilisten Gründen dieser Behauptung zu widersprechen. Es finden sich darin nur zwei Bilder, beide recht konventionell (*flames*; *dove-like*), wir zählen zwei Parallelen und drei Fälle von Alliteration, begegnen aber keiner Antithese. Was mich besonders veranlaßt, Harrison recht zu geben, ist der Inhalt. Diese 18 Verse bilden eine ganz überflüssige Einleitung zu den «*Orisons*» des Arcite, Palamon und der Emilia. Theseus tritt mit seinem Stabe auf und empfiehlt den beiden Vettern, sich nochmals vor den Göttern zum Kampfe zu bereiten, und geht dann ab. R. Boyle nennt Harrison's Entdeckung höchst wertvoll, da sie einiges Licht werfe auf die dunkle Frage nach der vermutlichen Art der Zusammenarbeit der beiden Dichter. Er glaubt, daß diese Interpolation einen Beweis lieferte für Fletcher's beliebte Art, unvollendete Werke anderer Autoren zu erweitern und zu vollenden. Wenn ich die durch die stilistische Methode geschiedenen Anteile der beiden Dichter dem Inhalte nach zusammenfasse, so komme ich zu demselben Schluß: Shakespeare verfaßte den ganzen ersten Akt und führte schon dort sämtliche Hauptpersonen in das Drama ein, und er hat auch deren Charakterbild schon ziemlich klar vorgezeichnet. Er widmete sich dann ganz besonders den beiden Hauptheldeu, zeigt uns in II 2 (1—117) deren innige Freundschaft, in der wirksamen Szene III 1 ihren inneren Kampf zwischen Freundschaft und Liebe, eine Szene, die er unabhängig von der Vorlage frei geschaffen hat; schließlich bringt er in Akt V 1, 3 und 4 das Schicksal der beiden Helden zum Abschluß, indem er ganz besonders hier sein Geschick zeigt, die epische Erzählung dramatisch wirksam umzugestalten (vgl. auch Leuschner, Über das Verhältnis von *The Two Noble Kinsmen* zu *Chaucer's Knightes Tale*, Halle 1903). Aber auch die Nebenhandlung hat Shakespeare bereits in seinen Plan aufgenommen. In II 1 führt er bereits die *Jailor's Daughter* ein, die dazu berufen ist, den Palamon zu befreien, während er bei Chaucer von einem Freunde befreit

wird, der den Kerkermeister betrunken macht. Es ist besonders diese Gestalt in unserem Drama, die vielfach für die Kritiker ein Stein des Anstoßes gewesen ist, da auf sie unzweifelhaft der Vorwurf Shelley's zutrifft, sie sei «*a poor imitation, and deformed. The whole story wants moral discrimination and modesty*». Gerade diese Vorwürfe treffen jedoch keineswegs zu für die von Shakespeare verfaßten Szenen. Man lese einmal die Szene III 2, und man wird ergriffen sein von den echten und herzzerreißenden Tönen, die Kummer und Angst um den Geliebten dem Mädchen aus der Seele pressen:

> . . . 'Tis now well-nigh morning;
> No matter: would it were perpetual night,
> And darkness lord o' the world. Hark, 'tis a wolf:
> In me hath grief slain fear, and but for one thing
> I care for nothing, and that's Palamon.

Dann ihre Todessehnsucht, bei dem Gedanken, daß sie nun durch die Befreiung des Geliebten ihren Vater um Ehre und Ansehen und wahrscheinlich sogar um das Leben bringen würde, ein Gedanke, der zusammen mit ihrer Herzensangst so schwer auf ihrer Seele lastet, daß sie den Tod herbeiruft:

> Alas,
> Dissolve my life! let not my sense unsettle,
> Lest I should drown, or stab, or hang myself!
> O state of nature, fail together in me,
> Since thy best props are wrapt. So, which way now?
> The best way is the next way to a grave:
> Each errant step beside is torment.

Wir finden hier wahrhaftig keinen Mangel an «*moral discrimination and modesty*!» Shakespeare plante für die *Jailor's Daughter* offenbar keinen völligen Wahnsinn, sondern nur, wie der Arzt in IV 3 feststellt, eine schwere Melancholie, von der sie schließlich wieder genesen soll. Auch diese Szene ist in ihrem Tone durchaus frei von «*immorality*». Dies gilt allerdings in keiner Weise von den Fletcher'schen Zutaten. Bei ihm erscheint die *Daughter* in erster Linie als oberflächliches und auf sinnlichen Genuß bedachtes Mädchen. In II 4 sagt sie:

> What should I do, to make him know I love him?
> For I would fain enjoy him.

II 6 ist inhaltlich eine Wiederholung dieser Szene; beide haben mit der Handlung kaum etwas zu tun und kennzeichnen sich so schon als nachträgliche Einschiebsel Fletcher's. Über III 4 habe ich

mich schon oben des weiteren verbreitet und verweise auf meine dortigen Ausführungen (S. 72). Die Szene IV 1 zeigt ganz besonders, wie Fletcher das Bild der *Jailor's Daughter* unter seiner Hand verzerrte. Obszönitäten, die stark an gewisse Stellen in «*Monsieur Thomas*» erinnern, folgen in buntem Durcheinander. Noch ärger ist es in V 2, wo der Arzt dem *wooer* empfiehlt «*to lie with her*», um sie von der Melancholie zu heilen. Dem um die Ehre seiner Tochter besorgten Vater sagt er:

> That 's but a niceness,
> Never cast your child away for honesty.;
> Cure her first this way, then if she will be honest,
> She has the path before her . . . .
> Go, go!
> You fathers are fine fools; her honesty?
> And we should give her physic, till we find that —
> Wooer. Why, do you think she is not honest, Sir? etc.

Welch ein Unterschied zwischen diesen Szenen und der Szene III 2 im Stil sowohl als auch in bezug auf die «*moral discrimination and modesty*»! In V 2 glaubt man nahezu, es mit einer Clown-Szene zu tun zu haben, so sehr fehlt der ganzen Szene der sittliche Ernst. Boten nun die wenigen Szenen, die Shakespeare dem Geschicke der *Jailor's Daughter* gewidmet, Fletcher willkommene Gelegenheit, dieses Motiv zu erweitern und nach seinem Geschmacke zu modellieren, so war ihm dies weniger leicht in der Gestaltung der beiden Helden des Dramas, da Shakespeare hier die Hauptlinien für deren Charakterbild bereits klar vorgezeichnet hatte. Er hat in III 1 Palamon als den überernsten, leidenschaftlichen und unversöhnlichen Gegner Arcite's dargestellt, der in seinem blinden Eifer den Edelmut seines Vetters mit Gewalt verkennt und dahinter nur Verrat und Hinterlist wittert. Arcite erscheint demgegenüber als Mann der Selbstbeherrschung (*Content and anger in me have but one face*, III 1, 120), der den Palamon zu beruhigen sucht, wenn er von ihm herausgefordert wird:

> Not finding in
> The circuit of my breast any gross stuff
> To form me like your blazon, holds me to
> This gentleness of answer; 'tis your passion
> That thus mistakes, the which to you being enemy,
> Cannot to me be kind. . . . (III 1, 48.)

Die überlegene Besonnenheit Arcite's zeigt sich auch schon II 2 (1—117), wo er es ist, der trotz der tragischen Wendung ihres Schicksals den Kopf hochhält und durch eine vernünftige Auffassung ihrer

augenblicklichen Lebenslage auch den Palamon aus seinem dumpfen Brüten herausreißt. Fletcher hat an den Grundzügen ihres Wesens nicht viel geändert. Sein Anteil an II 2, wo die Freundschaft der beiden Vettern durch das Auftreten Emilia's in die Brüche geht, ist inhaltlich der Szene III 1 nachgebildet, so sehr sie sich auch im Stil von ihr unterscheidet. Dasselbe gilt von IV 2, die ganz augenscheinlich eine Nachbildung von V 3 ist, wo Theseus Emilia auffordert, dem Kampfe der beiden Vettern beizuwohnen, da sie doch die Ursache desselben sei. Allein sie will unter keinen Umständen bei diesem schrecklichen Schauspiel Augenzeuge sein und bleibt mit einer Dienerin zurück. Ihren eigenen Gedanken überlassen, vergleicht sie noch einmal die beiden, die jetzt um ihren Besitz Mut und Kraft erproben wollen. Sie rühmt Arcite's schönes Antlitz und seinen Mannesmut und Palamon's kriegerisches Aussehen. Arcite neigt zum Frohsinn, während auf Palamon's Antlitz die Spuren der Schwermut eingegraben sind; im weitern Verlauf der Szene zeigt sie ganz klar, daß sie beiden zugetan ist und sich nicht für einen von ihnen entscheiden kann. Was lag Fletcher näher, als diesem Auftritt eine entsprechende Szene in veränderter Form vorauszuschicken? In IV 2 bringt er Emilia mit den Bildern der beiden Vettern auf die Bühne, in fast denselben Worten vergleicht sie die beiden und kann sich ebenfalls nicht entscheiden. Durch welche Zaubermacht Emilia übrigens in den Besitz der Bilder kommen mochte, kann der Zuschauer oder der Leser des Dramas schwerlich erraten. Daß sich diese Szene in bezug auf dramatische Bewegtheit nicht mit V 3 messen kann, ist klar. In V 3 wird Emilia jeden Augenblick in ihrer Betrachtung gestört durch den Bericht der Dienerin über den Verlauf des stattfindenden Kampfes; ihre Erregung erleidet eine ständige Steigerung, und Töne wahrer Herzensangst bald um den einen, bald um den anderen entringen sich ihrer Brust. Fletcher dagegen entwirft in seiner Nachahmung ein zwar farbenprächtiges, aber mehr in ein Epos als in ein Drama passendes Bild. Er fügt diesem Bilde noch eine Beschreibung der Ritter hinzu, welche die beiden Vettern begleiten, die er gänzlich Chaucer's «*Knightes Tale*» entnommen hat, und die sich ebenfalls besser dort als in das Drama einfügt.

Mit ziemlicher Weitschweifigkeit hat sodann Fletcher in IV 6 den Zweikampf der beiden Vettern vor Augen geführt, der von Theseus und seinem Jagdgefolge entdeckt und gestört wird, ganz wie in der Vorlage. Auch den Ausgang der Szene hat Fletcher in

engster Anlehnung an Chaucer bearbeitet. In beiden Dichtungen macht Theseus den zwei Vettern denselben Vorschlag, den sie annehmen. Nur tritt im Drama die Gestalt der Emilia mehr in den Vordergrund, eine Gestalt, die Fletcher also ebenso wie die *Jailor's Daughter* für besonders erweiterungsbedürftig gehalten hat.

Dieser dem Inhalte nach notwendig zur Handlung gehörigen Szene IV 6 schickt Fletcher noch eine Szene voraus, die die Handlung in keiner Weise berührt. Sie führt uns vier Bauern und vier Landmädchen als Morristänzer verkleidet vor Augen. An ihrer Spitze befindet sich der alberne Dorfschulmeister Gerrold. Sie haben erfahren, daß der Herzog auf der Jagd die Stelle passieren wird, wo sie sich aufgestellt haben und wollen vor ihm einen Morristanz aufführen. Die Szene schließt damit, daß der Herzog, der über die heitere Ansprache Gerrold's und den Tanz erfreut ist, den Landleuten ein reichliches Geldgeschenk macht. Die Figur des Gerrold ist, wie auch Ward (*History of English Dramatic Literature*², II, S. 247) hervorhebt, eine Nachahmung des Holofernes aus Shakespeare's «Love's Labour's Lost». Im übrigen trägt IV 5 in stilistischer Hinsicht unbedingt Fletcher's Sprachgewand.

Wir können also feststellen, daß diejenigen Teile des Dramas, die untrüglich die Merkmale des Shakespeare'schen Stils an sich tragen, die dramatisch wirksamsten sind und in der Charakterzeichnung am meisten Einheitlichkeit aufweisen, wenn auch die Charakrakterbilder nicht auf Vollständigkeit Anspruch machen können. Fletcher war es dann, der das Bruchstück durch Interpolationen erweiterte und nach der Vorlage vollendete. Dabei hat er die kräftigen Farben Shakespeare's stark verwässert und die von ihm vorgezeichneten Charakterbilder durch falsche Linienführung z. T. zu Zerrbildern gemacht.

Bei der Kritik ist schließlich die Tatsache nicht außer Acht zu lassen, daß auch Shakespeare in der Entwicklung der Charaktere und der Handlung stark unter dem Einflusse seiner Quellen stand, denen er bisweilen recht wörtlich und, wie die Forschung erwiesen hat, kritiklos folgt, und zwar vielmehr als man bisher annahm. Der Kenner wird L. Schücking (Charakterprobleme bei Shakespeare) gewiß zustimmen, wenn er (S. 237) sagt: Shakespeare's Art ist eben auch darin unendlich ungleich, daß er sich einmal mit Lebendigkeit in die Charaktere hineinversetzt, daß er sozusagen die letzten Schwingungen ihrer Seele mitfühlt und dann ein andermal ihre Handlungen dramatisiert, wie ein Tonsetzer über eine schlecht verstandene

Textstelle hinweggleitet. Eigentümliche Lahmheiten an manchen Stellen selbst seiner größten Werke finden wohl nur so ihre Erklärung.» Diese Tatsache müßte jeden davor warnen, auf Grund von ungleichmäßiger oder unlogischer Charakterzeichnung Shakespeare als Verfasser von vornherein abzulehnen. Manche der vorhandenen Mängel in unserem Drama ließen sich in der Tat leicht aus der Quelle erklären.

Sollte nicht schließlich die wachsende Erkenntnis, daß es unmöglich sei, die Chaucer'sche Erzählung wirkungsvoll zu dramatisieren, ohne dem bekannten Stoffe allzusehr Gewalt anzutun, der Grund sein, weshalb Shakespeare das Interesse an der Dichtung verlor und das Fragment unvollendet liegen ließ?

Materialsammlung.

Anm. Die Sammlung enthält sämtliche in «*The Two Noble Kinsmen*» auftretenden Sprachbilder und Antithesen; dagegen mußte aus begreiflichen Gründen von einer Vorführung der Parallelen und Alliterationen abgesehen werden. Die Versbezeichnungen richten sich nach der Ausgabe von T. Brooke.

A. Bilder.

I, 1. Zeile: 7 child of Ver; 13 Nature's children; 16 angel of the air; 34 the book of trespasses; 67 not Juno's mantle fairer than your tresses; 71 weaker than your eyes; 96 glass of ladies; 98 scorch; cool; 104 no longer time than a dove's motion, when the head is pluck'd off; 115 set down in ice, which . . .; 119 grief is written in your check; 122 like wrinkled pebbles; 123 Alleg. he that will all the treasure of the earth must know the centre too; he that will fish for my least minnow, let him lead his line to catch one at my heart; 131 rain; 135 heart-pierc'd; 139 warm; 150 as ospreys do the fish; 171 rinsing; 198 cherries; 212 medicine; 253 a deity equal with Mars.

I, 2. 7 to swim i' th'aid o' the current . . . (länger ausgeführtes Bild); 21 bleed; 26 heart, now hard and harsher than strife or war could be; 37 paid with ice; 43 colour; 64 fore-horse; 65 sores; 85 our milk will relish of the pasture; 90 justice pers.; 93 leaden-footed; 98 winds; 125 would be as for our health. . laid out for purchase.

I, 3. 9 ocean; drops; 38 nurse; twins; 48 knot of love tied, weav'd, entangl'd (weiter ausgeführtes Bild); 67 buckled; 69 to water their intertangled roots of love; 71 like the elements; 80 phenix-like; 90 like old Importment's bastard; 94 high speeded pace; 95 like the maid Flavina; 99 no more . . . than I will trust a sickly appetite, that loathes even as it longs; 108 the high throne in his heart.

I, 4. 1 To thee no star be dark (bildl. Periphr.); 20 like to a pair of lions smear'd with pray; 31 like men; 32 lees; wine; 36 more than Thebes is worth; 37 morning state.

I, 5. 15 city; 16 market-place.

II, 1. 5 salmon; minnows; 34 a greise (step) above the reach of report; 45 no more . . . than I of ruling; 50 martyr's; 67 holiday.

II, 2. 15 like tall ships under sail; 16 as an east wind; 17 like lazy clouds; 21 like twins of Honour, 23 like proud seas; 25 like age; 27 like lightning; 32 like a too-timely spring; 38 like young eagles; 39 winter; 54 like a Parthian quiver; 60 children of grief; 72 the gall of hazard; 82 poison; ib. like women; 86 mine; 94 the hand of war; 107 like a beast; 111 shadow;

Enter Emilia:

162 the west wind courts her (Rose pers.); 165 like Chastity; 211 false as thy title to her; 233 unlike a noble kinsman; 246 be as that cursed man that hates his country; 254 you play the child; 262 baser than a cutpurse; 307 like fire; 338 a new morris; 343 bury.

II, 3. 4 death; 10 feed; 31 as a turky; 94 swifter than wind; 95 curling the wealthy ears.

II, 4. 18 coil he keeps; 19 heaven.

II, 5. 33 like a hidden sun; 39 wonder; 41 fair-eyed honour.

II, 6. 5 like a plane; 9 love, a stout-hearted child; 28 take . . . root; 34 like a shadow.

III, 1. 5 fresher than May; ib. sweeter than the gold buttons on the boughs . .; 9 jewel; 13 chop on some cold thought; 42 chaffy lord; 50 like your blazon; 70 Alleg. but the whole week's not fair, if any day it rain; 73 like compell'd bears; 115 oil; 121 face; 128 sick; 138 sun; 141 remedy.

III, 2. 4 lord; 5 grief slais fear; 28 brine; 32 props.

III, 24 thaw; 31 tart; sauce; 44 play o' the virginals.

III, 4. 2 like aglets; 25 like a nightingale.

III, 5. 3 milk'd; 4 the plumbroth and marrow of my understanding; 7 ye frieze capacities; ye jane judgments; 17 as once did Meleager and the boar; 19 like true lovers; 44 all the fat's in the fire; 46 wash'd a tile; 65 to piss o' the nettle; 81 as a March hare.

III, 6. 12 like a swine; 29 more than a mistress; 33 like meeting of two tides; 34 the birthright of this beauty; 110 lightning; 162 as well die as discourse or sleep; 169 like knights; 182 bright star; 186 like a most trusty lover; 223 sleep; 287 maim; 290 breed the ruin of my name's opinion; 292 alleg. prune the straight young boughs that blush with thousand blossoms, because they may be rotten; 320 worse than begging; 324 death a devil; 331 as goodly as your own eyes; ib. as noble as ever fame yet spoke of; 341 my grave will wed me; 370 like to princes and to friends.

IV, 1. 15 heart; 109 like the fair nymph that feeds the oake with waters; 110 as Iris newly dropp'd down from heaven; 163 close as a cockle.

IV, 2. 1 wounds; 14 Love pers.; 20 arch'd like the great-ey'd Juno's (brow); 21 smoother than Pelop's shoulder; 22 as from a promontory; 26 fail; shadow; 39 bright lamps; 44 changeling; ib. gipsy; 52 fancy pers; 91 fire; 92 as a heated lion; 94 like ravens' wings 108 as a ripe grape; 116 like ivy-tops; 118 the livery of the warlike maid; 126 like a trumpet; 145 like women new-conceiv'd; 148 a tiger; 167 weep blood.

IV, 3. 8 farces; 26 cracked to pieces with love; 44 boil like a gammon of bacon; 78 surfeit; 90 pranks and friskings of her madness; 94 as the season is mistress of.

V, 1. 11 flames; 12 dove-like; 20 glass; 32 sails; vessels; 42 seeds; 48 snails; 51 queen; 52 cestron; 62 stony girths; 71 sick; 75 stars; 92 like wanton boys; 97 flames, hotter than his (Phoebus'); ib. heavenly fires; 101 yoke; 102 heavier than lead; ib. more than nettles; 120 spheres; 145 pure as wind-fann'd snow; 148 robe; 153 port; 169 general of ebbs and flows; ib. bowels; 194 flower.

V, 2. 32 path; 49 way of flesh; 69 like a top; 86 like his master, coy and scornful; 110 blot; 134 poor chicken.

V, 3. 2 rather see a wren hawk at a fly than this decision; 5 stroke (schöne Pers.); 6 like a bell; 25 night; star; 26 Alleg. light; 28 darkness which ever was the dam of horror; 37 kindle; 39 treasure; 53 like an engine bent, or a sharp weapon in a soft sheath; 55 bedfellows; 66 dwelling; 114 it could no more be hid in him than fire in flax; 115 no more . . . than humble banks can go to law with waters that drift-winds force to raging; 136 godlike; 137 Alcides was to him a sow of lead; 142 two Philomels etc. (herrlicher Vergl.); 162 more worthy . . . than all women.

V, 4. 10 halting under crimes; 18 as momentary as to us death is certain; 25 banquet; 69 rather tell than trample; 75 cold as old Saturn; ib. like him possess'd with fire malevolent; 78 hot as fire; 82 pig-like; 88 disroot; 96 vessel; 101 unbroken; 118 part; 120 dew of heaven does orrose you; 131 game; 137 jewel.

B. Antithesen.

I, 1. 10 cradles — death-beds; 33 good deed — trespasses; 69/72 fortune — grief; 92 sternness — pity; 92 Antimetabole: who now hast much more power on him — than ever he had on thee; 97 scorch — cool; 128 sharpens sundry wits — makes a fool; 132 wet — dry; 159 shadow — sun; 162 living — dead; 167 now — to-morrow; 186 unseasonably — fit'st time; 192 foregone — futurely; 198 sweetness — rotten; 201 what thou feelst not — what thou feelst; 208 transported — sorry; 211 longing — surfeit; 255 mortal — godlike.

I, 2. 3 leave — here to keep; 6 abstinence — incontinence; 8 not swim i'th' aid o'the current — to follow the stream; 20 Peace — Mars; 24 Peace — War; 36 sweating — cool; 38 'Tis not this — this is; 42 evil — good; 43 seeming good — a certain evil; 44 not to be — to be; 52 the fore horse in the team or — that draw in the sequent trace; 73 faith — voluble chance; 78 harm — good; but whisper'd — loudness; 113 oppose — stand (with him).

I, 3. 9 oceans — poor drops; 29 peace — war; 34 seriousness and skill — careless execution; 35 gain — loss; 37 one business in his hand — another in his head; 74 what she lik'd, was then of me approv'd — what not, condemn'd; 83 careless — serious; 102 loathes — longs.

I, 4. 2 heaven — earth; 26 dead — life; 32 lees — wine; 35 niggard — waste; 35/38 lives — dead; 41 kind — unkind; 51 bound — scatter'd.

I, 5. 7 sad shows — pleasure; 14 a thousand — one.

II, 1. 1 little — much; 5 one salmon — a number of minnows; 2 in prison — out; 41 freedom — bondage; 42 misery — mirth; 43 affliction — a toy to jest at; 48 many things — nothing.

II, 2. 31 youth — age; 48 summer — winter; 61 miseries — blessings; 70 souls — bodies; 78 prison — liberty; 79 desire the ways of honour — keep us from corruption; 90 Antimet. I am your heir and — you are mine; 92 here (in prison) . . . we shall live long, and loving — at liberty . . . quarrels consume us; 114 sin — justice; 115 Paradoxon: . . . lust and ignorance the virtues of the great ones.—

Enter Emilia: 162 gently — rude and impatient; 230 joys — griefs; 284 treacherous — honest; 310 lose — win; ib. coward — bravely.

II, 3. 1 a benefit, a mercy — a punishment, a death; 17 wild — wanton; 29 to-day — to-morrow.

II, 4. 2 base — a prince.

II, 5. 74 If you . . . — if you do not . . . 82 servant — master.

II, 6. vacat.

III, 1. 23/27 prisoner — free; 25 happier — wretched; 36 perfidious — gently; 49 gross (stuff) — gentleness; 52 enemy — kind; 94 perfumes — smell (o'the prison); 98 any — none; 120 content — anger; 126 unjustly — good title; 129 Parad. this question stick between us By bleeding must be cur'd.

III, 2. 2 morning — night; 16 unarm'd — resistance; 23 life — death; 32/33 Ant. Sätze: The best way is the next way to a grave: each errant step beside is torment . . .

III, 3. vacat. III, 4. vacat.

III, 5. 120 to say verily — to fable; 126 the small ones — the tall ones; 127 rude and raw — noble grace.

III, 6. 22/24 kind a kinsman (embraces) — a beneficial foe (blows); 67 heavy — lighter; 85 much — little; 124 Antimet. In me, thine, and in thee, mine; 147 noble — base; 200 treason — faith; 274 anger — reason,; 281 passion — heed; 284 deny — granting; 321 life — death; 341 refuse — wed; 371 who wins — who loses.

IV, 1. 39 ask'd — answer'd; 93 wept — smil'd; 96 flood — land.

IV, 2. 23 heaven — underworld; 24 loves — fights; 62 unspotted — spoil'd; 131 little — great; 151 does no wrongs nor — takes none; 152 he smiles — he frowns; 176 wins — loses.

IV, 3. 34 blessed — sore life; 38 hang — drown; 48 in fire — in ice; 50 th' offending part burns — the deceiving part freezes; 51 grivous — trifle; 60 one cries — another; ib. one cries — th'other; 88 Ant. Sätze: this will catch her attention — other objects . . . become the pranks and friskings of her madness; 109 now out of square — into their former law and regiment.

V, 1. 28 Ant. Sätze: To push . . .out of . . . memory — to seat something . . .; 42 the seeds of fear — hearts of lions; 47 the speed (of tigers) . . . to go on — else . . . to be snails; 61 mak'st — break'st; 75 glister — be extinct; 87 alarm — whispers; 90 king — vassal; 92 youth — at seventy; 97 heavenly — mortal; 105 knew none — kenn'd all; 114 a man of eighty winters — a lass of fourteen; 117 square — round; 125 those that prate, and have done — those that boast and have not; 156 bride-habited — maiden-hearted; 162 doom — unsentenc'd 169 ebbs — flows.

V, 2. 104 there — here.

V, 3. 8 hearing — deafing; 27 light — darkness; 52 gently visag'd — menacing aspect; 53 sharp — soft; 60 melancholy — mirth; 62 sadness — mirth; 63 Antimetabole: mirth did make him sad, and sadness, merry; 65 misbecomingly — fair; 74 ward — offence; 79 won — lost; 85 right — left; 115 go to law — to rage; 118 reasons — fancies; 127 grows — decay; 129 dearest — cheaply; 148 the winner — the subdued; 153 joyful — sorrow; 160 live — die.

V, 4. 4 expire — live; 7/10 age — young; 29 well — ill; 30 sorrow — most glad; 48 lead — follow; 59 sweet — bitter; 63 black — white; 75 cold — hot; 81 schooldooing—boisterous and rough jadery; 118 short — lenghthen'd; 131 the conquer'd triumphs — the victor has the loss; 143 look sadly — smile; 147 Antimetabole: I was as dearly sorry, as glad of Arcite; and am now as glad, as for him sorry; 150 For what we lack we laugh — for what we have are sorry.

Zur Datierung von Shakespeare's «All's Well That Ends Well».

Von

Elisabeth Schaefer-Breslau.

«*All's Well That Ends Well*» ist zuerst in der Folioausgabe von 1623 veröffentlicht. Die genaue Datierung des Lustspiels bereitet den Shakespeare-Forschern Schwierigkeiten. Man hat in der Hauptsache vom Stil und von der aus manchen Teilen des Werkes sprechenden Stimmung den Eindurck, daß es aus den Jahren der Entstehung von «Hamlet» und «Measure for Measure» stammen könnte. Der Prozentsatz weiblicher Versausgänge (20%), der als ein chronologisches Kriterium für Sh.'s Dramen gilt, weist dem Werk seinen Platz zwischen «Twelfth Night» (18%) und «Othello» (28%) an[1]). Fehler und Unebenheiten im Aufbau einzelner Szenen und in der Charakterzeichnung und für die mittlere Schaffenszeit Sh.'s häufig auftretende Reimverse jedoch sind es vor allem, die eine Anzahl Shakespeare-Forscher veranlassen, das Stück für eine aus dem Beginn des 17. Jh. stammende Umarbeitung des 1598 von Meres erwähnten und heute unter diesem Namen unbekannten Dramas «Love's Labour's Won» zu erklären (Coleridge, Collier, Tieck, Gervinus, Ward, Fleay, Boyle, Brandes, Schelling, Lee, Wolff, Keller u. a.). Delius[2]) ist gegen die Annahme einer Umarbeitung. Er setzt das Werk für 1598 an, identifiziert es jedoch noch mit L. L. W.. Hertzberg sieht ebenfalls in dem Drama eine Arbeit aus einem Guß. Er nimmt aber etwa das Jahr 1603 als Entstehungszeit an und spricht sich gegen einen Zusammenhang mit L. L. W. aus. Auch Creizenach[3]) weist das Werk in die ersten Jahre des 17. Jahrhunderts. — Nun lassen sich für die Datierung des Werkes vielleicht neue Anhaltspunkte in seinen Beziehungen zu «Meas. f. Meas.» und zu einer Gruppe der im Beginn des 17. Jh.

[1]) Hertzberg, Einleitung zu «Ende gut, alles gut» in der Sh.-Ausgabe der Deutschen Sh.-Gesellschaft nach der Übersetzung von Schlegel u. Tieck, 1871.

[2]) Sh.-Jahrb. 22: Sh.'s «All's Well» u. Paynter's «Giletta von Narbonne».

[3]) Creizenach: Geschichte des Neueren Dramas, V 2, S. 425.

beliebten bürgerlichen Dramen[1]) gewinnen, die im Gegensatz zu der Annahme der Umarbeitung eines älteren Stückes die Ansicht von der Entstehung von «All's Well» im Beginn des 17. Jh. unterstützen. Es handelt sich dabei um jene Gruppe der bürgerlichen Dramen, die im Mittelpunkt der Handlung die Verbindung der Motive vom ungeratenen Sohn und der edlen, tugendhaften Frau zeigt: «*How a Man May Choose a Good Wife from a Bad*» (gedruckt 1602), «*The Fair Maid of Bristol*» (gedr. 1605), «*The London Prodigal*» (gedr. 1605), Heywood's «*The Wise Woman of Hogsdon*» (ca. 1604), Wilkins' «*The Miseries of Enforced Marriage*» (gedr. 1607). In der Verherrlichung der duldenden Frauen folgen diese Dramen dem Schauspiel «*Patient Grissil*» (1599) von Dekker, Chettle und Haughton.

Shakespeare folgt in «All's Well» in der Hauptsache seiner Quelle, der Erzählung von Giletta von Narbonne, die Boccaccio in seinem «Decamerone» (III, 9) bietet. Sie war durch die Übersetzung Painter's in seinem «*Palace of Pleasure*» Sh. in englischer Sprache zugänglich.

In der Gestalt, die Sh. dem Stoff in seinem Drama gegeben hat, zeigen sich Merkmale, die möglicherweise auf einen Einfluß der Geschmacksrichtung des bürgerlichen Dramas zurückzuführen sind. — Im allgemeinen fällt auf, daß Sh. ganz entschieden bestrebt ist, den Charakter Bertram's im Gegensatz zu dem der Helena herabzudrücken. Bertram in Sh.'s Drama ist am Ende nicht — wie Beltram in Boccaccio's Erzählung — der Graf, der von seiner Höhe herabsteigt, angesichts der weinenden Giletta gnädig seinen Stolz ablegt und sie als Gemahlin anerkennt[2]), sondern ein durch das Bewußtsein einer Menge von Torheiten gedrückter, in Gegenwart des Königs und seines Gefolges bis zu dem Verdacht, seine Frau umgebracht zu haben, gedemütigter junger Mann, den das plötzliche Auftreten seiner totgeglaubten Gemahlin aus einer äußerst peinlichen Lage befreit. Sie muß ihm, als er sich durch sein törichtes Lügen immer mehr den Anschein von Schuld an ihrem Tode gegeben hat und bereits auf Grund dieses Verdachtes verhaftet worden ist (V 3, 120ff.), als rettender Engel erscheinen. Helena ist, im Gegen-

[1]) Vgl. F. E. Schelling: The Elizabethan Drama 1558—1642, Bd. 1, S. 329ff. und Arthur H. Quinn: Einleitung zu der Ausgabe von «The Fair Maid of Bristol», Public. of the Univ. of Pennsylvania, 1902.

[2]) Beltram legte, sagt die Quelle, «um seinem Versprechen treu zu bleiben und auch den Seinigen gefällig zu sein, die ihn alle ... baten ..., sie endlich als seine Gemahlin anzuerkennen, seinen hartnäckigen Stolz ab, hob die Gräfin zu sich empor, küßte und umarmte sie und erkannte sie für seine rechtmäßige Gemahlin und die Kinder für die seinigen an.»

satz zu der Giletta der Quelle, die Vergebende. Bertram erscheint mit Zügen eines unreifen, törichten, oberflächlichen jungen Mannes, dessen Betragen teilweise so widerwärtig war, daß man bei der Lösung des Konflikts seinem Versprechen, Helena in Zukunft zu lieben, nur ganz zögernd Glauben schenken kann. Er erinnert in diesen von Shakespeare im Gegensatz zur Quelle herausgearbeiteten Zügen an den in den bürgerlichen Dramen auftretenden Typus des Prodigal, des mißratenen Sohnes, des unwürdigen Gatten duldender, tugendhafter Frauen, wie er in den oben erwähnten Dramen erscheint. Zu den Merkmalen dieses Typus gehört, daß die in Anlehnung daran geschilderten Männer als jung, teilweise noch unter Vormundschaft stehend, dargestellt werden. Sie führen ein leichtsinniges, liederliches Leben, vernachlässigen oder verlassen ihre Frauen, lassen sich sogar zu Anschlägen gegen ihr Leben hinreißen, und nur ein glücklicher Zufall ist es meist, der ihre Pläne unschädlich macht. Charakteristisch ist für sie, daß sie, als sie ihr lasterhaftes Leben in eine peinliche Lage bringt, in der ihnen Ausflüchte und Lügen nichts mehr helfen, plötzlich ihre Fehler einsehen und bereuen. Ein glücklicher Zufall hat meist ihre bösen Pläne vereitelt, und in einigen Fällen ist es eine totgeglaubte Frau («*How a Man May Choose a Good Wife*«; «*Lond. Prodig.*«) oder ein dem Tode entgangener Nebenbuhler («*The Fair Maid of Bristol*«), die zur rechten Zeit ihre Verkleidung ablegen und den Konflikt lösen. Eine meist rührselige Versöhnungsszene mit Versprechungen, sich zu bessern, schließt im allgemeinen die Stücke ab. Meist sind die Prodigals bei allen schlechten Eigenschaften als anziehend gezeichnet, als von schönem Äußeren und gewandter Lebensart. Einem solchen Prodigal zuliebe gibt die Heldin in «*The Fair Maid of Bristol*» sogar ihren ersten wertvollen Bräutigam auf. Anscheinend wird mit der Vorstellung gearbeitet, daß in diesen jungen Leuten — unter Jugendtorheiten verborgen — ein guter Kern steckt, der im Augenblick der Erkenntnis ihrer Untugenden hervortritt und, wie die heftige Reue zeigen soll, die Hoffnung auf ein gebessertes Leben in der Zukunft eröffnet. Es zählt zu dem Triumph der mißhandelten Frauen dieser Prodigals, den Glauben an diesen guten Kern nicht verloren zu haben.

In der Gestalt Bertram's in «*All's Well That Ends Well*» erinnert allerlei an Züge jenes Prodigal-Typus aus den bürgerlichen Dramen. Auch Bertram erhielt vom Dichter Züge von jugendlicher Unreife und Unfertigkeit. Er ist ein Mündel des Königs von Frankreich.

Der Eindruck der Unselbständigkeit wird noch durch die Gestalt der Mutter erhöht, die Shakespeare im Gegensatz zur Quelle, die sie nicht erwähnt, eingeführt hat. In seiner Stellung zur Mutter, die als Verwalterin der Grafschaft erscheint, wirkt Bertram bedeutend jugendlicher und unreifer als der Graf in der Quelle des Dramas. Daß Shakespeare Wert darauf legte, Bertram's Jugendlichkeit und Unfertigkeit hervorzuheben, zeigt sich in den häufigen Hinweisen der Mithandelnden auf diesen Punkt (vgl. I 1, 80f.; I 2, 19; II 1, 26ff.; II 3, 112; IV 3, 239ff.; IV 3, 248; IV 3, 331; V 3, 5; II 3, 156 bis 171; III 2, 30; III 2, 83ff.; IV 5, 1ff.)

Besonders deutlich sind folgende Stellen:

II 3, 156 King: Here, take her hand,
Proud scornful boy, unworthy this good gift;
, 169 Or I will throw thee from my care for ever
Into the staggers and the careless lapse
Of *youth and ignorance.*

III 2, 30 Countess: This is not well, *rash and unbridled boy*,
To fly the favours of so good a King.
83 . . . . . she (Helena) deserves a lord
That twenty *such rude boys* might tend upon
And call her hourly mistress.

Lafeu nennt den schlechten Einfluß des Parolles als hauptsächlichen Grund für Bertram's trotzigen Widerstand gegen eine Heirat mit Helena:

IV 5, 1ff. No, no, no, your son was misled with a snipt-taffeta fellow there, whose villanous saffron would have made *all the unbaked and doughy youth of a nation of his colour*: your daughter-in-law had been alive at this hour, and your son here at home — etc.

Wie aus dieser Stelle hervorgeht, rechnet Lafeu den jungen Grafen, der sich dem schlechten Einfluß des Parolles so leicht zugänglich zeigte, mit zu dieser unreifen Jugend. Schon in der ersten Szene, die für die Charakterisierung der Gestalten besonders wichtig ist, trifft man einen Hinweis der Gräfin auf die Züge von Unfertigkeit an ihrem Sohne:

I 1, 80f. Countess (zu Lafeu):
'Tis an *unseason'd courtier*; good my lord,
Advise him.

Die Gräfin versucht (V 3, 5 ff.), Bertram's trotziges und unfreundliches Verhalten gegen Helena als jugendlich-unbesonnene Verirrung hinzustellen und zu entschuldigen:

'Tis past, my liege;
And I beseech your majesty to make it
Natural rebellion, done i' the blaze of youth;
When oil and fire, too strong for reason's force,
O'erbears it and burns on.

Ähnlich sind auch die Verirrungen der Prodigals in den bürgerlichen Dramen zu beurteilen. Ganz den Worten der Gräfin über Bertram entsprechend, entschuldigt z. B. Young Chartley in der Schlußszene von «*The Wise Woman of Hogsdon*» seine Fehler:

Impute my *errours to my youth not mee.*

Die Quelle zu «All's Well» zeichnet den Grafen männlicher und reifer als Shakespeare den Bertram. Er weigert sich auch, die vom König bestimmte Braut zu heiraten. Aber er erscheint als nicht ganz so im Unrecht, wie Sh. Bertram hinzustellen versucht. Es heißt in der Quelle im Hinblick auf Giletta's Wahl: «Dem König kam es schwer an, ihr diesen zu geben». Nur um seines gegebenen Wortes willen besteht er auf Beltram's Gehorsam. Es folgen Beltram's Handeln auch keine Schmähungen der Art, wie Sh. sie dem König und der Gräfin gegen Bertram in den Mund legt (II 3, 156f.; III 2, 30, 83f.). Am Schluß erscheint in der Novelle der Graf als der Großmütige, der die weinende, unebenbürtige Frau schließlich — nicht zuletzt auch auf Bitten seiner Umgebung — anerkennt. Bei der Weigerung, Helena als Braut anzuerkennen, zeigt Bertram sich dem König gegenüber ganz im Tone der Prodigals des bürgerlichen Dramas unhöflich, trotzig und eigensinnig. «*I cannot love her, nor will strive to do't*» (II 3, 152) sind seine ungezogenen Worte, die ihm vom König einen Verweis und die Bezeichnung «*proud scornful boy*» (II 3, 157) eintragen. In ähnlich trotzigem Tone wie Bertram gibt z. B. Young Arthur in «*How a Man May Choose a Good Wife*» seinem Freunde als Grund für seine Abneigung gegen seine Frau folgendes an:

V. 36. My reason is *my mind*, my ground *my will.*
I *will not love her*: If you ask me why
I *cannot love her*, let that answere you.

Die Bezeichnung Bertram's als *rash*, *unbridled* (III 2, 30), *rude* (III 2, 84), *foolish*, *idle* (IV 3, 242), *dangerous*, *lascivious* (IV 3, 248 IV 3, 331), auch Diana's Bedauern, daß er nicht ehrbar (*honest*) sei (III 5, 82, 85), weisen auf den Typus des Prodigal hin. Ähnliche geringschätzige Bezeichnungen sind für die Prodigals geläufig. Der als Lügner entlarvte junge Chartley («*The Wise Woman of Hogsdon*») muß folgendes hören:

Sir Harry: *Wild boy.*
Old Chartley: *Ungratious villaine.*
Gratiana: *Treacherous* youth.
Sir Harry: *No grace* at all.

Dem jungen Flowerdale (*London Prodigal*) gelten folgende Worte seines Schwiegervaters:

O wonderfull, is this *leavde villaine* here?
O you *cheating Roague,* you *cut-purse conicatcher,*
What ditch, you *villaine,* is my daughters grave?
A *cozening rascall* that must make a will . . .

Wäre in den der romantischen Richtung nahestehenden Dramen ein so unreifer, verkommener, verächtlich behandelter Mensch als Held zu denken?

Wie die Prodigals der bürgerlichen Dramen, verläßt Bertram seine Frau und behandelt sie schlecht. In der Quelle findet man keinen Hinweis auf kränkende Behandlung der Frau vor der Flucht des Grafen. Sh. aber führt die Szene ein (II 4), in der Bertram durch Parolles Helena befiehlt, Lügen zu erfinden, um für ihn Urlaub vom Könige zu erhalten. Er selbst ist dazu zu feig. Die Demütigung der Helena wird noch durch den Befehl verstärkt, sofort allein nach Rousillon zu reisen, ohne Gründe für das Fernbleiben Bertram's zu hören (II 5), und den mehr als kühlen Abschied mit der harten Verweigerung des Abschiedskusses. Über die Nachricht von dem angeblichen Tode seiner Frau setzt sich der in Florenz ein leichtfertiges Leben führende Bertram mit einer spöttischen Bemerkung hinweg (IV 3, 97ff.).

Die Lügen, durch die B. sich in der Schlußszene retten zu können glaubt, drücken seinen Charakter weiter hinab. Man denkt an ähnliche Züge der Prodigals in den bürgerlichen Dramen. Young Chartley («*The Wise Woman of Hogsdon*») versucht, sich durch dreistes Lügen in ein besseres Licht zu setzen, bis er — von allen entlarvt — plötzlich reuig Besserung verspricht. In der Quelle ist der Graf von Rousillon zwar als hochmütig, aber als ehrlich und offen gezeichnet. Sh. aber stellt die Ereignisse des Schlußaktes mit dem deutlichen Bestreben dar, eine Reihe unsympathischer Charakterzüge des unreifen jungen B. zu enthüllen. B. ergreift mit Freuden die Gelegenheit, als man davon spricht, ihn mit der Tochter des Lafeu zu vermählen, um sein Benehmen Helena gegenüber mit seiner Liebe zu Maudlin zu entschuldigen. Das ist natürlich eine Ausrede. Nie wird Maudlin vorher von ihm erwähnt. Kein Selbst-

gespräch klärt über seine Gefühle auf. Auch paßt zu einer Liebe zu Maudlin schlecht, daß B. in Florenz so rasch von Diana bezaubert war. Unwahr ist auch die Angabe, er habe H. geliebt, seit er sie verloren habe (V 3, 53). Sein Benehmen in jener Zeit deutet nicht darauf hin (vgl. IV 3, 97ff.). Als man in dem Ring, den er seiner neuen Braut schicken will, H.'s einstiges Eigentum erkennt, ist er sogleich mit einer neuen Lüge bereit. Der Ring, sagt er, sei ihm in Florenz von einem Fenster aus von einer Dame zugeworfen worden, obwohl er zu wissen glaubt, daß er ihn von Diana zur Erinnerung bekommen hat. Als dann Diana auftritt und ihn an seine Versprechen, die er ihr gegeben hat, erinnert, verleumdet er sie als leichtfertig (V 3, 178ff., 209ff.). Jede Andeutung für solche häßlichen Lügen fehlt in der Quelle. B. erhält dadurch weitere Züge des Prodigal, des mißratenen jungen Menschen, der als unwürdiger Gatte einer edlen Frau ein so beliebter Typus des bürgerlichen Dramas ist. Sh. weist darauf hin, daß solche Züge an der Gestalt deutlich werden sollen:

III 4, 25ff. Countess (nach H.'s Flucht):

What angel shall
Bless this *unworthy husband*?
Write, write, Rinaldo,
To this *unworthy husband of his wife*.

In der Quelle ist nur der Hochmut des Grafen hervorgehoben. Als unwürdig und unsympathisch in einer Weise wie B. erscheint er nicht. Das bürgerliche Drama aber schildert alle Prodigals als untreu, leichtsinnig, dem Lügen, Trinken, Spielen und schlechter Gesellschaft ergeben. Einige dieser Züge mögen auf die Charakterschilderung B.'s eingewirkt haben. Hierher gehört in Sh.'s Stück vielleicht auch die Gestalt des Parolles, der teilweise als Verführer des jungen Grafen gedacht ist (III 2, 90; IV 5, 1ff.). Andeutungen dieser Art fehlen in der Quelle.

Ein typisches Motiv der bürgerlichen Dramen ist das Sichlossagen der Verwandten von den Prodigals. Es klingt auch in Sh.'s Drama an, ohne in der Quelle eine Parallele zu finden. Die Gräfin sagt von dem flüchtigen Bertram:

III 2, 69 he *was my son*;
But I do *wash his name out of my blood*,
And thou (Helena) art all my child.

Man vergleiche hierzu etwa Young Arthur («*How a Man May Choose a Good Wife*»), der sich beklagt (V. 2342), daß sich die Freunde und Verwandten, sein Bruder, seine Onkel und sein Vater von ihm

losgesagt haben (vgl. auch V. 427ff., V. 485f.). Auch der Vater Vallenger's in «*The Fair Maid of Bristol*» hat alle Sympathie mit seinem ungeratenen Sohne verloren, und er fordert seine Bestrafung vom Könige (V. 555ff.; V. 814ff.; V. 1066f.). In «*The Wise Woman of Hogsdon*» und «*The London Prodigal*» stehen die Väter der jungen Männer unter schärfster Verurteilung ihrer Söhne ebenfalls auf der Seite der gekränkten Frauen.

Bei Boccaccio hebt am Schluß der Erzählung der gerührte Graf seine Gemahlin zu sich empor. In Sh.'s Drama ist Bertram, der unter dem Verdacht, Helena ums Leben gebracht zu haben, bereits verhaftet ist, in der Schlußszene froh, daß er durch ihr plötzliches Auftreten von allerlei Verdacht befreit wird, und er verspricht, sie in Zukunft zu lieben. Wie willkommen dem jungen Manne die Lösung sein muß, ergibt sich aus einer Stelle vorher (V 3, 232), als seine Lügen betreffs des als Helena's Eigentum erkannten Ringes entdeckt werden. Nach des Königs Worten ist er von heftiger Angst ergriffen. Gleich seine ersten Worte bei Helena's Auftreten enthalten den Ausruf «*O, pardon!*» Das scheint eine Stimmung von plötzlicher Reue über sein häßliches Benehmen gegen Helena andeuten zu sollen und könnte von der häufigen Verwendung dieses Motivs in den bürgerlichen Dramen angeregt sein. Man vergleiche, wie froh Young Arthur («*How a Man May Choose a Good Wife*»), Vallenger («*The Fair Maid of Bristol*»), Flowerdale («*The Lond. Prodig.*») sind, als sich die angeblich durch ihre Schuld ums Leben gekommenen Frauen und Sentloe («*The Fair Maid of Bristol*») zu erkennen geben. Reuig geloben sie Besserung. Szenen mit Reue und Besserungsgelübden der Prodigals schließen auch «*The Wise Woman of Hogsdon*» und «*The Mis. of Enf. Marriage*» ab. In «*All's Well*» wird nach Bertram's Versöhnung mit Helena seiner Lügen und anderer Fehler nicht mehr gedacht. Das erinnert ebenfalls an die bürgerlichen Dramen, wo die Umkehr der Prodigals stets Rührung und allgemeine Vergebung zur Folge hat. Sie scheinen in den Augen der Mithandelnden nach ihrer Reue ein neues Leben zu beginnen, das zur Belohnung für die Besserung keine Erinnerung an einstige Verirrungen betrüben soll.[1])

[1]) Vgl. folgende Worte aus Tailor's «*The Hog has Lost his Pearl*», die die Rührung und Befriedigung über die Reue Bekehrter, die für die bürgerlichen Dramen typisch sind, in charakteristischer Weise ausdrücken:

Maria: How *good man is* when he *laments his ill*!
Who would not *pardon* now that man's *misdeeds*
Whose *griefs bewail* them thus?

Vielleicht stehen auch das Auftreten Bertram's in einer Art von Gerichtsszene und seine Verhaftung (V 3, 120ff.) am Schluß unter dem Einfluß des bürgerlichen Dramas (vgl. die Gerichtsszenen in «*How a Man May Choose a Good Wife*» und «*The Fair Maid of B.*»). Niemand klagt in der Quelle Beltram — wie Diana den Bertram — vor dem König des gebrochenen Versprechens an. Die Versöhnung mit Giletta entwickelt sich ohne Beteiligung des Königs. Auch die Vorwürfe, die Bertram bei dem Verhör gemacht werden, stammen aus den typischen bürgerlichen Dramen. Der König äußert den Verdacht, B. könne vielleicht gar den Ring, den der König Helena einst geschenkt hat, seiner Frau mit Gewalt fortgenommen haben (V 3, 83ff.; V 3, 107f.)

V 3, 107 King: Confess 'twas hers, and *by what rough enforcement*
You got it from her.

Das Motiv, daß die Prodigals ihren Frauen Kostbarkeiten mit Gewalt nehmen, findet man häufig in den bürgerlichen Dramen. So zwingt z. B. Vallenger («Fair *Maid of B.*») seine Frau, daß sie Kleid und Kragen, die seiner Geliebten Florence gefallen, fortgibt. In «*The Wise Woman of Hogsdon*» schenkt Chartley seiner Braut Luce Schmuck und Geld, und als ihm später Gratiana begehrenswert erscheint, versteht er es, Luce die Sachen wieder fortzunehmen und Gratiana zu schenken. Auch in «*A Yorkshire Tragedy*» und in «*The Mis. of Enf. Marriage*« ist das Motiv verwendet. In die Sphäre des bürgerlichen Dramas könnte auch der Mordverdacht, der gegen Bertram geäußert wird, weisen (V 3, 113ff.; V 3, 153f.)

V 3, 153 King: I am afeard the *life of Helen*, lady,
Was foully snatch'd.

Der vom König gegen Bertram geäußerte Verdacht des Mordes an Helena wird zwar durch das geheimnisvolle Auftauchen des Ringes unterstützt, liegt aber sonst nicht so nahe. Es wird (IV 3, 64ff.) ausdrücklich darauf hingewiesen, daß amtlich beglaubigte Nachrichten über Helena's Tod auf der Pilgerfahrt vorliegen. Daß Sh. Bertram sich in der Schlußszene nicht auf jene ihn entlastenden Nachrichten berufen läßt, macht den Eindruck, als habe der Dichter — ähnlichen Zügen der bürgerlichen Dramen folgend — das Motiv des Mordverdachts im Interesse der erhöhten Wirkung der Schlußszene im Gegensatz zur Quelle eingefügt. Zu den Prodigals, die sich für den Mord oder den beabsichtigten Mord ihrer Frauen zu verantworten haben, gehören Arthur in «*How a Man May Choose a Good Wife*», Vallenger in «*The Fair Maid of Bristol*», Flowerdale in «*The London Prodigal*».

In Verbindung mit jenem Motiv des Mordverdachts tritt — ebenfalls an eine Gepflogenheit der bürgerlichen Dramen erinnernd — in Sh.'s Lustspiel die Lösung des Konfliktes durch das plötzliche Erscheinen der Totgeglaubten ein. Die Quelle erwähnt keinen Mordverdacht gegen den Grafen. Das Auftauchen Giletta's befreit ihn also auch nicht in der Weise wie das Auftauchen Helena's den Bertram aus einer unangenehmen Lage. In Sh.'s Drama wird durch das plötzliche Erscheinen der angeblich Toten der Schlußeffekt in der dem Geschmack der bürgerlichen Dramen entsprechenden Weise erhöht (V 3, 306ff.). Man vergleiche dazu die entsprechende befreiende Wirkung der plötzlich erscheinenden Totgeglaubten in «*How a Man May Choose a Good Wife*», «*The Fair Maid of Bristol*» und «*The London Prodigal*».

Es fehlt in Sh.'s Drama auch nicht ein Hinweis auf die im Grunde gute Natur Bertrams, eine Vorstellung, die der Zeichnung der plötzlich reumütig zur Einsicht kommenden Prodigals zugrunde zu liegen scheint. Die Gräfin schiebt einen Teil der Schuld an Bertram's Trotz dem schlechten Einfluß des Parolles zu:

III 2, 90 My son corrupts a *well-derived nature*
With his inducement.

Ähnlich äußert sich Lafeu (IV, 5, 1ff.). Auch findet man Bertram — ähnlich wie den Prodigals — eine sympathische äußere Erscheinung beigelegt (III 5, 79ff., I 1, 103ff.).

Entsprechen Einzelheiten in der Charakterzeichnung Bertram's bis zu einem gewissen Grade der Geschmacksrichtung des bürgerlichen Dramas in der Darstellung des typischen Prodigal, so tritt in der Gestalt der Helena ein besonders starkes Herausarbeiten sentimentaler Züge zutage. Züge des als edle Dulderin gezeichneten Frauentypus scheinen in ihrer Gestalt nachzuklingen. Züge von Selbständigkeit, die die Quelle Giletta zulegt, werden Helena genommen. Man hört nichts, daß sie während der Abwesenheit ihres Gatten die verwahrloste Verwaltung in Rousillon in Ordnung brachte[1]). Helena hat nur Energie insofern als es gilt, Bertram zu gewinnen. Daß bei ihrer Gestalt der Nachdruck auf sentimentale Wirkung gelegt ist, zeigt sich sogleich in der ersten Szene, in der sie anläßlich der Abreise Bertram's nach Paris in Tränen aufgelöst erscheint (vgl. auch ihr Weinen I 3, 156ff.). Ihre demütige, fast an Anbetung grenzende Schwärmerei für Bertram erhöht die sentimen-

[1]) Simrock I, S. 360.

tale Wirkung. Sie spricht von ihm, mit dem sie doch als gleichaltrig erzogen ist, stets in unterwürfigem Tone und kommt sich ihm gegenüber als niedrig und unwürdig vor (I 3, 155ff; 207ff).

I 3, 163 Hel.: My *master*, my *dear lord* he is; and I
His *servant* live and will his *vassal* die.

Diese Art von unterwürfiger Liebe findet man im allgemeinen nur bei den vom Geschmack der bürgerlichen Dramen beeinflußten Frauengestalten. Die Heldinnen der mehr unter romantischem Einfluß stehenden Dramen bewahren viel mehr Würde und Selbstbewußtsein. Die Heldinnen der bürgerlichen Dramen bezeichnen sich — wie Helena — gern als Dienerinnen ihrer Geliebten oder Gatten. Mrs. Arthur in «*How a Man May Choose a Good Wife*» sagt V. 255ff.:

Ile be your *drudge*, because tis your delight.
Or if you thinke me unworthy of the name
Of your chaste wife, I will become your *maide*,
Your *slave*, your *servant*, any thing you will.

Griseldis in dem Drama «*Patient Grissil*» von Dekker, Chettle und Haughton sagt:

I'll run to *serve my lord*;
Or, if I wanted legs, *upon my knees*
I'll *creep to court*, so I may *see him pleas'd*.

Wie Bertram Helena auch kränkt, sie bleibt sich gleich in ihrer Unterwürfigkeit. Gleich als sie ihn unter den jungen Edelleuten zu ihrem Gemahl gewählt hat, strömen ihre Worte über von diesem Gefühl. Sie bezeichnet sich wieder als seine Dienerin (II 3, 109). Von nun an beginnt ihr Dulden, das sie wie Griseldis und die nach ihrem Muster gezeichneten Heldinnen der bürgerlichen Dramen ohne Klagen hinnimmt. Bertram verlangt von ihr, für ihn Lügen zu erfinden, um Urlaub vom König zu erlangen. Sie nimmt widerstandslos diesen Befehl hin (II 4, 48ff.). Etwas beinahe Hündisches in der Demut zeigt sich in der Abschiedsszene mit Bertram (II 5). Sie kann sich nicht genugtun an Bezeugungen ihrer Unterwürfigkeit, obwohl Bertram recht deutlich merken läßt, daß ihm jedes Wort mit ihr zuviel ist. Sie bittet ihn schließlich um einen Abschiedskuß, den er ihr grob verweigert. Sie nimmt auch das unterwürfig hin (II 5, 76—93):

II 5, 89ff. Hel.: I would not tell you what I would, my lord;
Faith yes;
Strangers and foes do sunder and not kiss.
Bert.: I pray you, stay not, but in haste to horse.
Hel.: I shall *not break your bidding, good my lord*.

Man wird durch solches Benehmen an das fast krankhaft unterwürfige Betragen der Griseldis und der nach ihrem Vorbild gezeichneten duldenden Frauen der bürgerlichen Dramen erinnert. Jeder Stolz fehlt ihnen. Nach Ansicht jener Zeit sollte ihr Auftreten in demütigenden Situationen als rührendes Dulden wirken. Als Mrs. Arthur erfährt, ihr Mann habe seine Geliebte Mary zu Gaste geladen, sagt sie demütig:

V. 1570ff. I could well
Thrust such a leavd companion out of doores.
Yet as I am a *true obedient wife,*
Ide *kisse her feete* to do *my Husbandes will.*

Vallenger («*The Fair Maid of Bristol*») befiehlt seiner Frau, seiner Geliebten Florence Kleid und Kragen zu schenken. Sie tut es gehorsam (V. 489ff.). Als er sie dann mit kränkenden Worten aus dem Zimmer weist, geht sie demütig.

Val.: Goe, get you hence, or else Ile send you packing.
Anabell: I *will, sweet love,* and whereso ere thou art
God send thee never a lesse loving heart.

Besonders zahlreich sind die demütigenden Situationen, in denen Griseldis auftritt. Daß all diese Aufopferung an leichtsinnige, oberflächliche, lasterhafte junge Leute verschwendet wird, wirkt heute unsympathisch, galt aber für rührend, als die Dramen modern waren. Sh. gibt im allgemeinen seinen Heldinnen viel mehr Würde, Stolz, Takt und Zurückhaltung, als man in Helena's Wesen findet. Es ist unmöglich, sich Rosalind, Portia, Viola, auch die sanfte Cordelia, Desdemona und Imogen in einer Weise wie Helena (II 5) um Liebe bettelnd zu denken. Sie bleiben bei aller Milde im Grunde Herrin ihrer selbst und gefallen sich nicht in sklavischer Unterwürfigkeit wie Helena. Auch liebt keine einen so unwürdigen, fehlerhaften Mann wie Bertram.

Die Aufopferungswilligkeit Helenas dem unfreundlichen Bertram gegenüber läßt Sh. so weit gehen, daß er sie sich selbst in einem Monolog der Härte gegen den Flüchtling anklagen läßt. Sie will ihm nicht weiterhin beschwerlich fallen, ihm vielmehr durch ihre Flucht aus Rousillon die Heimat wiedergeben (III 2, 102ff.). Sie macht sich sogar verantwortlich für die Gefahren, denen er sich im Kriege aussetzt. In ihrem Abschiedsbrief an die Gräfin sagt sie:

III 4, 17 He *is too good and fair for death and me;*
Whom I *myself embrace to set him free.*

In einer ähnlichen Stimmung sucht Anabell («*The Fair Maid of Bristol*») den ungetreuen Vallenger zu entschuldigen und sich selbst

als die Ursache alles Unglücks hinzustellen (V. 567f.). Mrs. Arthur sagt (*«How a Man May Choose a Good Wife»*), sie würde sich, um ihrem Mann einen Gefallen zu tun, gern das Leben nehmen, wenn das nur ohne Verletzung des göttlichen Gebotes geschehen könnte (V. 291ff.).

Sh. opfert den rührenden Zügen in Helena's Wesen sogar manchmal die psychologisch konsequente Motivierung ihres Handelns. Wie kann sie die Folgen ihrer Heirat mit Bertram, die sie selbst erzwungen hat, beklagen (III 2, 102ff.) und dennoch gleichzeitig in Florenz die Gelegenheit benutzen, die Verbindung mit ihm noch unlöslicher zu gestalten? Ihr Brief (III 4) und ihr Monolog (III 2) lassen doch die Auslegung zu, sie wolle Bertram von sich befreien. Hier trat der durch den Stoff gegebene Gang der Handlung mit dem Bestreben Sh.'s, der Heldin nach Möglichkeit demütige und sentimentale Züge zu geben, in Widerspruch. Ähnlich ist es in jener Szene (II 3), in der Helena demütig drei junge Edelleute als Gatten ausschlägt (V. 88f., 95ff., 102f.), weil sie sich für alle zu gering erscheint. Bertram jedoch, dessen Wert und Stand sie früher so über alle Maßen erhob (I 3), wählt sie, ohne daß ihr der Gedanke kommt, sie könne ihn dadurch kränken. Sh. holte wohl an rührenden, bescheidenen Zügen für Helena aus jeder einzelnen Szene das Mögliche heraus, ohne in der Eile oder Nachlässigkeit auf die Widersprüche, die sich im Zusammenhang ergeben mochten, zu achten. Auch Helena's Jagd nach Bertram soll wohl als rührende Anhänglichkeit, als ein besonderes Glück für den unreifen, leichtsinnigen jungen Mann angesehen werden (III 4, 25ff.).

Die Ehepaare in den zum Vergleich mit *«All's Well»* herangezogenen bürgerlichen Dramen werden regelmäßig als ganz jung geschildert. Eltern und Vormund des Mannes und der Frau treten als typische Begleitfiguren auf (vgl. die *«Character Comparison»* in Quinn's Ausgabe von *«The Fair Maid of Bristol»*, Public. of the University of Pennsylvania, 1902.)

Auch Sh. scheint in seinem Drama bestrebt zu sein, in der Gräfin und dem König als den Vertretern der elterlichen Gewalt Bertram und Helena gegenüber (der König ist Bertram's Vormund, die Mutter Bertram's zugleich Helena's Pflegemutter) entsprechende Gestalten zu schaffen. So mag es sich erklären, daß er die Figur der Mutter Bertram's, die in der Quelle nicht erwähnt wird, einführt. Die beiden jungen Leute wirken auf diese Weise unselbständiger als in der Quelle.

Daß die Versöhnungsszene am Schluß von Sh.'s Drama in nicht geringem Maße als Rührszene gedacht ist, zeigt der in Tränen ausbrechende Lafeu (V 3, 321f.), als der Konflikt glücklich gelöst ist und Helena von Bertram das Versprechen erhalten hat, daß er sie in Zukunft lieben wolle (V 3, 316ff.). Ein Lustspielschluß, bei dem geweint wird, gehört zu den sentimentalen Zügen typischer bürgerlicher Dramen. Man vergleiche dazu z. B. die entsprechenden Schlußszenen aus «*The London Prodigal*» und «*The Fair Maid of Bristol*». Dieses sentimentale Element in der Schlußszene von «*All's Well*» mag durch seine Verwendung in den bürgerlichen Dramen Sh. geläufig gewesen sein, als er an seiner Dichtung arbeitete.

Im Hinblick auf die Verbindung einer Reihe für das bürgerliche Drama typischer Motive, Figuren und Situationen mit dem in Sh.'s Drama behandelten Stoff über die Quelle hinaus liegt es nahe, einen Einfluß dieser Richtung anzunehmen. Welche Stücke es im einzelnen waren, die die Anregungen gaben, ist kaum festzustellen. Die Übereinstimmungen bestehen in den typischen Merkmalen der ganzen Gattung[1]). Von den erhaltenen bürgerlichen Dramen steht dem Werke Sh.'s keins so nahe, daß sich ein direkter Einfluß ohne weiteres nachweisen ließe.

Wahrscheinlich fällt die Arbeit Sh.'s an «*All's Well*» nicht weit von der Zeit der Entstehung von «*Meas f. Meas.*«, die ja mit der der größten Beliebtheit der bürgerlichen Dramen in den ersten Jahren des 17. Jh. zusammenfällt. Darauf, daß Sh. möglicherweise in «*M. f. M.*», von dem in «*All's Well*» behandelten Stoff angeregt, die Episode der Unterschiebung Mariana's an Isabella's Stelle eingefügt hat, ist bereits hingewiesen worden[2]). Ähnliche Gedanken werden in beiden Stücken an diese List gesponnen (*All's W.* III 7, 43ff.; «*M. f. M.*» III 2, 291ff.). — Es zeigen sich eine Reihe Merkmale, die darauf hindeuten, daß Sh. vielleicht beim Dichten der Schlußszene in «*All's Well.*« die entsprechende Szene aus «*M. f.*

[1]) Der Nachdruck, den Sh. im Gegensatz zur Quelle auf Helena's Armut legt, und den Keller (Einl. zu «Ende gut», S. 9) aus Chaucer's Griseldis ableitet, könnte wohl eher eine Nachwirkung der Gestalt der Griseldis aus dem Drama von Chettle, Dekker u. Haughton (1599) sein. Koeppel weist auf die verwandten Vergleiche in «All's Well» I 3, 210ff. und «Patient Grissil»Z. 725 hin (Stud. üb. Sh.'s Wirkung auf zeitgenöss. Dramatiker, S. 10).

[2]) Creizenach, Gesch. d. Neueren Dramas, V 2, 432, Keller, Einl. zu M. f. M. S. 95.

M.» gegenwärtig war. Er hätte sich demnach möglicherweise mit dem in «*All's Well*» behandelten Stoff bereits während der Entstehung von «*M. f. M.*» vertraut gemacht und sich von ihm beeinflussen lassen, sogar vielleicht teilweise die Dramen nebeneinander gearbeitet und aus dem eher abgeschlossenen «*M. f. M.*» Züge der Schlußszene entlehnt.

Die Quelle für «*All's Well*» bietet keine Anregung für die Ausgestaltung des Schlusses zu einer Szene, in der der junge Graf Angeklagter, der König Richter und die Geliebte aus Florenz Anklägerin ist. Der König wird im Zusammenhang mit Giletta's Schicksal nicht mehr genannt, seit sie sich vom Hofe entfernt hat. Die Ausgestaltung der Schlußszene in «*All's Well*» erinnert an den Schluß von «*M. f. M.*» In beiden Szenen spielt ein Fürst die Rolle des Richters, und eine Klägerin tritt auf, die jemand fälschlich vorwirft, seinen Nachstellungen zum Opfer gefallen zu sein (Isabella-Diana). Man vergleiche «*M. f. M.*» V 1, 97ff. mit «*All's Well*» V 3, 139ff. In beiden Fällen folgt der Beschuldigung die Klage, daß die gegebenen Versprechen unerfüllt blieben. Beidemal folgt als Entgegnung des Angeklagten eine Verleumdung des Mädchens, die die Verdächtigungen wirkungslos machen soll. Isabella wird als geistesgestört (V 1, 33ff.), Diana als leichtfertig und verkommen hingestellt (V 3, 178ff.). In beiden Dramen haben die Anklägerinnen die Gelegenheit gegeben, Angelo bzw. Bertram durch List ihren Gattinnen zuzuführen. Beidemal erschwert ein Mordverdacht die Lage des Angeklagten. Bertram soll Helena umgebracht haben, Angelo ist sich des Hinrichtungsbefehls gegen Claudio bewußt. Als in beiden Dramen das Auftreten der Totgeglaubten den Konflikt löst, erklären sich Angelo und Bertram bereit, die einst verschmähten Frauen anzuerkennen. Isabella und Diana, durch deren Hilfe die Versöhnung ermöglicht wurde, wird in den Schlußworten der Fürsten die Aussicht auf eine Heirat eröffnet. Isabella soll Herzogin werden, Diana soll sich nach des Königs Wunsch einen Gatten wählen («*M. f. M.*» V 1, 540ff., «*All's Well*» V 3, 327ff.). Als der Herzog («*M. f. M.*») zurückkehrt, hebt er bei der Begrüßung Angelos hervor, er habe viel Gutes von ihm gehört (V 1, 5ff.). Nach diesem für Angelo verheißungsvollen guten Anfang ereignet sich der unliebsame Zwischenfall, daß durch Isabella's Anklagen sein Ruhm getrübt wird. Ähnlich lobt der König in «*All's Well*» zu Beginn der Schlußszene Bertram wegen seiner Erfolge als Heerführer in Italien. Sein Verschulden an Helena soll vergeben sein. Die Heirat mit

Lafeu's Tochter soll dies besiegeln (V 3, 22ff.). Aber Bertram bleibt ebenso wie Angelo nicht lange in solcher Gunst. Der Ring, den er der neuen Braut schickt, und Diana's Anklagen bringen ihn sogleich in eine ähnlich unangenehme Lage. In beiden Szenen tritt auch die komische Person als Zeuge für die Anklägerin auf. Lucio bestätigt Isabella's Ausführungen über ihre Bitten um Claudio's Leben vor Angelo. Parolles bezeugt, daß Bertram Diana die Ehe versprochen habe. Dann erinnert in beiden Stücken auch der Ton und der Parallelismus im Satzbau dreier Verse aneinander (vgl. «*M. f. M.*» V 1, 37ff., «*All's Well*» V 3, 169ff.). Auch das Motiv des Haftbefehls gegen die Anklägerin findet man in beiden Szenen. Isabella hat begonnen, Angelo zu verdächtigen und zu schmähen. Der Herzog gibt sich den Anschein, als halte er sie, ebenso wie Angelo es zu tun vorgibt, für geistesgestört. Ihm kommt der Gedanke, die unbequeme Isabella verhaften zu lassen (V 1, 46). Dann hört man ihr jedoch noch einige Zeit zu, bis der endgültige Haftbefehl folgt (V 1, 118ff.), und Isabella fortgeführt wird. Auch Diana in «*All's Well*» wird mit dem Haftbefehl gedroht, weil den König ihre Spitzfindigkeiten und ihre kecken Antworten betreffs des als Helena's einstiges Eigentum erkannten Ringes ärgern (V 3, 280ff.). Es kommt — ebenso wie in der entsprechenden Szene in «*M. f. M.*» — auch hier nicht sogleich zur Verhaftung. Diana wechselt mit dem Könige noch eine Zeitlang Worte, bis er — von neuem erzürnt — zum zweitenmal — seiner Absicht nach wohl endgültig — den Befehl gibt (V. 295). Das Auftreten Helena's verhindert dann die Vollstreckung des Befehls. Konsequenter ist das Motiv in «*M. f. M.*» durchgeführt. Es kommt dort wirklich zur Verhaftung . Auch eine dramatisch-technische Aufgabe hat die Verhaftung hier zu erfüllen. Während Isabella's Abwesenheit tritt Mariana auf und bringt ihre Isabella's Angaben widersprechenden Anklagen vor. Bei Isabella's Anwesenheit verlöre die Gegenüberstellung Angelo's und Marianas ein gut Teil ihrer Wirkung. In «*All's Well*» dagegen befremdet es ein wenig, daß der König die einzige Zeugin, die offenbar allerlei über den verdächtigen Bertram und das Schicksal des Ringes weiß, fortschicken will, ohne ernsthaft zu untersuchen, ob sich nicht vielleicht ihre Angaben in Einklang bringen lassen.

Für «*M. f. M.*» gab die Quelle Anhaltspunkte zur Ausgestaltung der Schlußszene in Form einer großen Abrechnung mit dem Missetäter, für «*All's Well*» nicht. Auch das weist auf eine mögliche Abhängigkeit von jenem Drama hin. In dieselbe Richtung deutet die

Erwähnung des Namens «Escalus» III 5, 78. Die Mutter Diana's deutet auf die Führer des einziehenden florentinischen Heeres und sagt:

III 5, 78 That is Antonio, the Duke's eldest son;
That, *Escalus.*

Der Name Escalus wird dann nie wieder erwähnt. In «*M. f. M.*» spielt die Gestalt des Escalus als eines hohen Staatsbeamten eine ziemlich bedeutende Rolle. Vielleicht war Sh. der Name aus diesem Stück geläufig, als er die Szene in «*All's Well*» schrieb.

Zu den Merkmalen, die auf eine ältere Fassung des Dramas hindeuten sollen, zählt Boyle[1]) die Stelle in «*All's Well*» (V 3, 199ff.), wo der König auf eine Äußerung Diana's anspielt, nach der sie einen Zeugen für Bertram's Verrat an ihr zu nennen beabsichtigte. Einen derartigen Hinweis jedoch findet man in der Szene seit Diana's Auftreten nicht. Boyle schließt daraus, Sh. habe bei der Umarbeitung den Teil mit diesem Hinweis ausfallen lassen. Aber auch hierin ist — wenn nicht nur eine Nachlässigkeit des Dichters — vielleicht ein Nachklang aus der Schlußszene von «*M. f. M.*» zu erblicken. Dort weist (V 1, 73) Isabella, deren Rolle der der Diana in «*All's Well*» in der Verdächtigung des Angeklagten entspricht, auf Lucio, der als komische Figur dem Parolles entspricht, als auf einen Zeugen für ihren Bittgang zu Angelo ausdrücklich hin. Möglich, daß Sh. bei der Ausarbeitung der ähnlichen Szene in «*All's Well*» jene Vorstellung von dem Hinweis auf einen Zeugen aus «*M. f. M.*» noch gegenwärtig hatte.

Ebensowenig wie diese Stelle braucht man andere Unebenheiten in dem Drama als Rest einer früheren Bearbeitung anzusehen[2]). Eine flüchtige Arbeitsweise und teilweise ein Arbeiten nach einem bestimmten Charakterschema erklärt z. B. die Widersprüche in Helena's Wesen. Auch die III 5 unter den anwesenden Personen erwähnte, nicht in die Unterhaltung eingreifende Gestalt der Violenta mag in der Eile der Ausführung eine stumme Person geblieben sein. Daß ihre Rolle in einer ursprünglichen Fassung ausgeführt war, braucht nicht angenommen zu werden. Ebensowenig deuten die Erwähnung eines Sohnes des Lafeu (II 3) und die Episode mit

---

[1]) Engl. Studien, Bd. 14, S. 415.

[2]) Eine Zusammenstellung von Gründen, die für eine Umarbeitung von «Love's Labour's Won» zu «All's Well» sprechen, gibt Boyle in den Engl. Studien XIV, S. 408ff.

dem Plan einer Heirat zwischen Bertram und Maudlin darauf hin, daß beide, Maudlin und der Sohn des Lafeu, in einer ursprünglichen Fassung des Dramas zu den handelnden Personen gehört hätten. Die Erwähnung des ersteren dient zur Erhöhung der augenblicklichen szenischen Wirkung, zur Illustration der Feigheit des Parolles, der sich an Lafeu selbst nicht getraut und nun nach dessen Verlassen der Bühne wieder Glauben an seinen eignen Mut zu gewinnen versucht. Der Plan der Heirat zwischen Bertram und Maudlin soll doch wohl nur dazu dienen, dem Charakter Bertram's am Schluß noch einen Zug von Wankelmut und Verlogenheit mehr zu geben, ihn nicht nur als der aufgezwungenen Helena, sondern auch der angeblich von ihm geliebten Diana untreu zu zeigen, sobald sich eine Gelegenheit dazu bietet. — Man will auch aus dem Brief Helena's in Form eines Sonetts (III 4) schließen[1]), daß das Drama zu Beginn des letzten Jahrzehnts des 16. Jh. entstanden sei. Sonette jedoch blieben noch lange darüber hinaus beliebt. Außerdem spricht aus dem sentimentalen Inhalt des Briefes die Stimmung der in den ersten Jahren des 17. Jh. beliebten rührseligen bürgerlichen Dramen, die auch sonst noch in dem Stück durchblickt. — Daß auch Redegefechte in der Art dessen zwischen Parolles und Helena (I, 1) nicht unbedingt auf eine Entstehung des Dramas zur Zeit von «*Love's Labour's Lost*«, in dem man ähnlichen begegnet, hinweisen, zeigen Gestalten wie die der burschikosen Crispinella in Marston's «*Dutch Courtesan*« (1605), auch bis zu einem gewissen Grade Desdemona's Gespräch mit Jago vor Othello's Ankunft in Cypern. — In Parolles ist wohl weniger eine Vorstudie zur Falstaffgestalt, wie Ward[2]) annimmt, zu sehen, als vielmehr ein schwächeres Abbild von ihr. Die Namen Escalus und Capilet, die in «*All's Well*» (IV 5, 78) erwähnt werden, sind als ein Hinweis, daß das Drama ursprünglich aus der Zeit der Entstehung von «Romeo und Julia» stamme, angeführt worden[3]). In «Romeo und Julia» jedoch wird Escalus nur im Personenverzeichnis als Name des Fürsten genannt, in dem Drama selbst nie. Dagegen hat Escalus in «*Meas. f. Meas.*» eine ziemlich ausführliche Rolle, und

---

[1]) Vgl. Lee: Life of William Shakespeare, II. Edit., 1916, S. 154; Wolff: Sh., der Dichter und sein Werk, Bd. 2, S. 155.

[2]) Ward: History of English Dramatic Literature 1899, Bd. 2, S. 118.

[3]) W. Keller: Einleitung zu «Ende gut, alles gut» (Gold. Klassiker-Bibl.), S. 1. [Escalus und Capilet stammen aus Brooke. W. K.]

sein Name wird auch in dem Drama selbst genannt. Seine Erwähnung in «*All's Well*», das auch sonst Zusammenhänge mit «*Meas. f. Meas.*» vermuten läßt, mag durch dieses Stück angeregt sein. — Diana gibt an, sie stamme vom «*ancient Capilet*» (V 3, 159) ab. Dieser Name soll ebenfalls das Stück mit «Romeo und Julia» verbinden. Die Capulets sind eine Veroneser Familie. Diana dagegen stammt aus Florenz. Stammte dieser Name Capilet in «*All's Well*» aus der Zeit der Entstehung von «Romeo und Julia», so wäre wohl anzunehmen, daß Sh. die Handlung daraus genügend gegenwärtig hatte und nicht den Namen, der für alle, die «Romeo und Julia» kannten, nach Verona wies, auf eine Florentiner Familie übertrug. — Die verhältnismäßig häufig auftretenden Reime brauchen (vgl. Creizenach V 2, 425; Hertzberg, 348f.) nicht auf eine frühe Entstehung einer ersten Fassung von «*All's Well*» hinzuweisen. Augenblickliche Laune des Dichters und die besondere Natur des Stoffes können ihre Veranlassung sein. Außerdem weist die Verstechnik mit häufigen Elfsilbern und Enjambements auch in den Reimzeilen auf Entstehung im ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts hin, in das Creizenach und Hertzberg auch im Hinblick darauf das Drama ansetzen.

Die Gründe, die «*All's Well*» in seiner ursprünglichen Form einer frühen Zeit zuschreiben, erscheinen nicht als beweiskräftig. Denke man sich ferner alles aus der Handlung des Dramas und aus der Charakterzeichnung Bertram's und Helena's hinweg, was an typische Motive aus den in den ersten Jahren des 17. Jahrhunderts beliebten bürgerlichen Dramen erinnert und was an «*M. f. M.*» anklingt, so bleibt für ursprüngliche Bestandteile immer weniger übrig.

Das ursprüngliche Drama müßte, als vor der Zeit der Beliebtheit der sentimentalen bürgerlichen Dramen entstanden und der romantischen Richtung der ersten Lustspiele Sh.'s nahestehend, ohne solche Züge ausgekommen sein. Die Werbung von seiten der Helena wirkt aber hauptsächlich darum weniger unsympathisch und unweiblich, weil sie — dem Geschmack des bürgerlichen Dramas folgend — vom Dichter und den Personen der Handlung gewissermaßen als der gute Engel eines leichtfertigen, unreifen jungen Menschen aufgefaßt wird. Eine Ehe mit Helena soll als ein Glück für Bertram angesehen werden. Man vergleiche hierzu:

III 4, 25ff. Countess: What *angel shall*
Bless this *unworthy husband?* *He cannot thrive,*
Unless her prayers, whom heaven delights to hear
And loves to grant, *reprieve him from the wrath*
Of greatest justice.

II 2, 82 Countess: There's nothing here *that is too good for him*
But only she; and she deserves a lord
That twenty such rude boys might tend upon
And call her hourly mistress.

II 3, 158 King: Proud scornful boy, *unworthy this good gift.*
165 Obey our will, *which travails in thy good.*
Believe not thy disdain, but presently
Do thine own fortunes that obedient right
Which both thy duty owes and our power claims.

Auch die Worte des Lafeu (V 3, 12ff.) gehören hierher.

Das Motiv der Frau, die dem sie verschmähenden, ihrer unwürdigen Manne folgt und ihn durch eine List gewinnt, entspricht dem Geschmack der bürgerlichen Dramen, wie seine Verwendung in dem Lustspiel «*The Wise Woman of Hogsdon*» zeigt. Wie schlecht läßt sich aber dasselbe Motiv in dem Stil der romantischen Komödien aus der frühen Schaffenszeit Sh.'s behandelt denken! Nimmt man Helena die sentimentalen Züge, ihr und ihrer Umgebung den Glauben, daß ihre Ehe mit Bertram wirklich ein Glück für ihn sei, so würde sie wohl leicht unweiblich und als Abenteurerin wirken. Die besondere Zeichnung Bertram's mit Prodigal-Zügen soll jedoch Helena's Werben als rührende, unverdiente Anhänglichkeit erscheinen lassen. In einem der romantischen Richtung nahestehenden Drama wäre aber ein Mann mit solchen Zügen als Held, den ein wertvolles Mädchen wie Helena liebt, wohl kaum denkbar. — Hält man an der Ansicht fest, «*All's Well*» sei mit «*Love's Labour's Won*» zu identifizieren, so müßte man zum mindesten eine völlige Neubearbeitung des Stoffes mit wesentlichen Änderungen in der Auffassung der Hauptcharaktere unter dem Einfluß der Richtung des sentimentalen bürgerlichen Dramas annehmen. Daß aber Sh. ein Drama, das Meres 1598 als bekanntes Stück erwähnt, in so verhältnismäßig kurzer Zeit dem Publikum in einer neuen Gestalt, die die altbekannten Hauptcharaktere in wesentlich anderem Lichte erscheinen lassen mußte, geboten haben sollte, ist wohl kaum wahrscheinlich. Eine Umarbeitung, eine nochmalige Beschäftigung mit einem bereits vertrauten Stoff, ließe wohl auch ein reiferes Kunst-

werk erwarten, als «*All's Well*» darstellt, bei dessen Lesen man die Empfindung flüchtiger, rasch hingeworfener Arbeit nicht los wird. Man wird darum vielleicht am besten annehmen, daß das Lustspiel, in dem aller Wahrscheinlichkeit nach Motive aus jener Gruppe der bürgerlichen Dramen, die in den ersten Jahren des 17. Jh. modern waren, und in deren Mittelpunkt die Verbindung der Motive vom ungeratenen Sohn und der edlen, duldenden und vergebenden Frau steht, anklingen, fast gleichzeitig mit «*Meas. f. Meas.*» entstanden ist, unter dessen Einfluß möglicherweise die Schlußszene in dem allem Anschein nach flüchtig und ohne besondere innere Beteiligung des Dichters gearbeiteten Stücke steht. Auf die Entstehung des Werkes im Beginn des 17. Jh. weisen auch einige Stellen in «*All's Well*» hin, die als Anklänge an «*Hamlet*» und «*Meas. f. Meas.*» aufgefaßt worden sind. Die Segensworte der Gräfin (I 1, 70ff.), die sie dem scheidenden Bertram mit auf den Weg gibt, stellt man[1]) den Ermahnungen an die Seite, die Polonius dem Laertes vor seiner Abreise nach Paris gibt (Haml. I 3, 59ff.). Boyle weist (S. 416) noch auf «*All's Well*» II 3, 210 hin und will darin eine Parallele zu «*Meas. f. Meas.*» II 2, 52 finden. Auf eine Stelle im «Hamlet» (I 3, 127—131) soll «*All's Well*» III 5, 19 und III 5, 73ff. hinweisen. Brandes (S. 552) erwähnt die Ermahnungen der Gräfin (I 1), Helena solle nicht allzulange so heftig um ihren Vater trauern, als einen Nachklang der entsprechenden Ermahnung, die König Claudius dem Hamlet gibt. Auch einige absprechende Bemerkungen gegen das Hofleben und die Höflinge in «*All's Well*» seien, meint er, in Hamlet's Geist gehalten. Ferner will er in den Worten der Helena, die sie in der Wahlszene dem ersten Edelmann sagt, eine Parallele zu Hamlets letzten Worten sehen:

«All's Well» II 3, 83 Helena: Thanks sir; all *the rest is mute.*
Hamlet V 2, 369: The *rest is silence.*

Man könnte vielleicht über solche Anklänge an «Hamlet» und «*Meas. f. Meas*» hinaus noch auf die resignierte Stimmung des Königs («*All's Well*» I 3, 55ff.) hinweisen. Seine Klagen erinnern an die Stimmung des Dichters, aus der heraus des Ulysses Klagen über die unbeständige, undankbare Welt, die das vergangene Gute vergißt und stets nur nach Neuem begierig ist, entsprungen sind (Troil.

[1]) Boyle, S. 411. Georg Brandes: Will. Shakespeare. Leipzig 1895, S. 552. Albert H. Tolman: What Has Become of Sh.'s Play «Love's Labour's Won», Chicago 1902, S. 18.

u. Cress. III 3, 145—178). Auf den in «Troilus und Cressida« behandelten Stoffkreis weisen auch noch der Scherz des Lafeu (II 1, 100/1) und die Reime des Clowns (I 3, 73ff.) hin. Man vergleiche ferner «Tr. u. Cr.» I 2, 98ff. mit «A. W.» V, 3, 245ff. und «Tr. u. Cr.» I, 2, 279ff. mit «A. W.» I, 1, 172ff. — Einige Stellen in «*All's Well*» und «König Lear» lassen vermuten, daß auch diese beiden Dramen zeitlich nicht allzuweit auseinanderliegen[1]):

«Alls' Well» V 3, 32. King: I am not a day of season,
For thou mayst see a sunshine and a hail
In me at once, but to the brightest beams
Distracted clouds give way . . . .

«King Lear» IV 3, 18. Gentleman (über Cordelia):
. . . patience and sorrow strove
Who would express her goodliest. *You have seen*
Sunshine and rain at once: her smiles and tears
Were like a better way . . .

«All's Well» II 3, 150. King (über Helena):
virtue and she
Is her own dower; honour and wealth from me.

«King Lear» I 1, 243 France (über Cordelia):
. . . will you have her?
She is herself a dowry.

Man vergleiche auch «*All's Well*» IV 5, 38—45 mit «*King Lear*» III 4, 147 und «*All's Well*» IV 5, 17 mit «King Lear» IV 6, 94. Die Ausdrücke «*sweet-marjoram*« und «*prince of darkness*« kommen nur in diesen beiden Dramen Sh.'s vor. — In den beiden Dramen gebrauchen ferner zwei Feiglinge (Oswald, Parolles) dieselbe Entschuldigung für ihre Feigheit:

«All's Well» II 3, 206ff. Parolles zu Lafeu:
You are *too old, sir,* let it satisfy you, *you are too old.*
Lafeu: I must tell thee, sirrah, I write man; to which title age cannot bring thee.
Parolles: What I dare too well do, I dare not do.
220/1 Parolles: Hadst thou not the *privilege of antiquity* upon thee, —
254f. Parolles (allein): I'll have no more *pity of his age* than I would have of —I'll beat him, an if I could but meet him again.

«King Lear» II 2, 67f. Oswald:
This *ancient ruffian,* sir, whose life
I have spared *at suit of his gray beard,* —
71/72 Kent: *Spare my gray beard,* you wagtail?

---

[1]) Über die Datierung des «König Lear» vgl. Levin L. Schücking, Engl. Studien 50, S. 80ff.

Man vergleiche ferner:

«All's Well» II 5, 18 Lafeu (im Hinblick auf den feigen Parolles):
Pray you, sir, who 's *his tailor*?
20. O, I know him well, I, sir; he, sir, 's *a god workman, a very good tailor.*
47. . . . there can be no kernel in this light nut; *the soul of this man is his clothes.*

«King Lear» II 2, 59f. Kent (zu dem feigen Oswald):
. . . you cowardly rascal, nature disclaims in thee; *a tailor made thee.*

Eine Anspielung auf die Streitigkeiten über die Amtskleidung der Geistlichen, die auf der Konferenz von Hampton Court 1604 eine Rolle spielten (I 3, 88ff.), weist überdies darauf hin, daß das Drama um diese Zeit, als die Frage die öffentliche Meinung beschäftigte, über die Bühne ging.

Zur Technik des «Hamlet».

Von

Arnold E. Berger.

Daß der 4. Akt des «Hamlet» so beginnt, wie wir es in allen Ausgaben lesen und auf allen Bühnen dargestellt sehen, geht bekanntlich auf eine Anordnung von Nicholas Rowe (1709) zurück, der sich dabei auf eine alte Bühnenanweisung stützen konnte, denn vor der 1. Szene des 4. Aktes steht in der 2. Quarto: «*Enter King, Queen, Rosencrantz and Guildenstern*». Aber in dieser Bühnenanweisung steckt ein Versehen oder eine absichtliche Abweichung von der ursprünglichen Anordnung Shakespeare's; und daß sie trotzdem bis heute in Geltung blieb, ist ebenso merkwürdig wie bedauerlich, denn sie bedeutet einen gewaltsamen Eingriff in den dramatischen Organismus, reißt eng Zusammengehörendes auseinander und legt die Grenze zwischen dem 3. und 4. Akt an eine falsche Stelle.

Am Schlusse des 3. Aktes, nachdem Hamlet's Bekehrungswerk an der Mutter beendet ist, haben die ältesten Ausgaben übereinstimmend die Angabe: «*Exit Hamlet*», Hamlet verläßt die Königin und schleift den erstochenen Polonius hinaus. Die Königin bleibt also in ihrem Zimmer, und alsbald folgt eine weitere Szene, die im ältesten Druck (1603) durch die Bemerkung eingeleitet wird: «*Enter the King and Lords*». Auch nach der Folioausgabe (1623) bleibt die Königin auf der Bühne, nach Hamlet's Abgang tritt dann der König bei ihr ein, aber allein, ohne Rosenkranz und Güldenstern. Demgemäß fehlt in der Folio die Bitte der Königin: «*Bestow this place on us a little while*», denn da die beiden Junker hier nicht miterschienen sind, ist es auch nicht nötig, sie hinauszuschicken, ehe die Königin ihrem Gemahl über die Unterredung mit dem Sohne vertraulich zu berichten beginnt; sie treten vielmehr erst eine Weile

später, vom König gerufen, auf. Wahrscheinlich hat sich Shakespeare zuerst die Sache so gedacht, wie sie in der Folio angegeben ist: daß nämlich Rosenkranz und Güldenstern nicht mit dem König zugleich eintreten, sondern draußen bleiben, aber in Rufweite, sodaß sie auf des Königs Wunsch sofort zur Stelle sein können. Dann aber wird er sich gesagt haben, daß das Herbeirufen der beiden dem Zuschauer verständlicher erscheinen werde, wenn er vorher gesehen hat, daß sie tatsächlich mitgekommen sind und dann nur für ein paar Augenblicke auf einen Wink der Königin sich entfernen mußten, doch nur so weit, um für des Königs Ruf erreichbar zu bleiben. Aus alledem geht hervor, daß die Bühnenanweisung, nach der unter den Eintretenden sich auch die Königin befinden soll, ein Unding ist, entweder ein Irrtum oder eine Eigenmächtigkeit, um damit festzulegen, daß mit dem Wort «*good night, mother*» nicht nur Hamlet, sondern auch die Königin abzugehen und mit der folgenden Szene ein neuer Akt zu beginnen habe. Und doch ist es ganz unmöglich, schon hier den 4. Akt anfangen zu lassen.

Im 3. Akt (Szene 3) haben Rosenkranz und Güldenstern vom König den Befehl empfangen, sich ungesäumt zu der Reise nach England als Begleiter Hamlet's zu rüsten, denn dieser sei in seinem «frei schwärmenden Wahnsinn«, von dem sein Verhalten während der Schauspielaufführung soeben dem ganzen Hofe die erschreckendste Probe gab, so gefährlich, daß er augenblicklich außer Landes gebracht werden müsse. Erst jetzt drängt der König auf schleunige Ausführung dieses Planes, gefaßt aber hatte er ihn schon, als er am Vormittag des gleichen Tages in Gemeinschaft mit Polonius dem Selbstgespräch Hamlet's («*To be or not to be*») und dessen Gespräch mit Ophelia heimlich gelauscht und dabei sich vollends überzeugt hatte, daß Hamlet weder wahnsinnig noch unglücklich verliebt ist, wohl aber über dunklen Anschlägen gegen seinen Stiefvater brütet («*all but one shall live*!»); unmittelbar darauf hatte er den Polonius in seine Absicht, den Prinzen eiligst nach England zu schicken, eingeweiht, jetzt aber, nach der unheilkündenden Darstellung der «Ermordung Gonzago's», duldet die Ausführung dieser Absicht keinen Aufschub mehr. Während der König dann in seinem großen Monolog sich vergeblich zum Gebet zu sammeln sucht und Hamlet an dem Knieenden vorbei, ohne das schon entblößte Schwert ihm in den Nacken zu stoßen, seinen Weg zur Mutter fortsetzt, die ihn noch für diesen Abend vor dem Schlafengehen zu sich entboten hat, und während der langen, erschütternden Auseinandersetzung

zwischen Mutter und Sohn, die sich anschließt, haben die beiden Junker ihre eiligen Vorbereitungen zur Abreise getroffen, sich beim König wieder gemeldet und begleiten ihn nunmehr zur Königin, die Aufschluß geben soll über das Ergebnis ihres Gesprächs mit Hamlet und über den Ort, wo er zu finden ist. Nachdem der König von ihr erfahren hat, daß Hamlet während der Unterredung «in einem Anfall von Wahnsinn« den hinter dem Teppich lauschenden Polonius blindlings erstochen und dann die Leiche weggeschleppt hat, erklärt er, noch vor Sonnenaufgang werde Hamlet's Schiff zur Abreise bereit sein, und befiehlt den beiden wieder hereingerufenen Junkern, die Leiche des Polonius zu suchen, um sie rasch in die Kapelle zur Beisetzung bringen zu lassen. Nach dem Abgang der Sprecher öffnete sich vermutlich der Vorhang vor einem Gelaß der Oberbühne, wo nun Hamlet, der ja — wie wir nachher hören — inzwischen die Treppe nach der oberen Galerie hinaufgestiegen ist, erschien mit den Worten: «*safely stowed*!» Er hat soeben den Leichnam des Polonius sicher verstaut, und zwar dicht bei des Königs Gemächern; darum gibt er den beiden Höflingen, die hinter der Szene suchend nach ihm rufen und dann eintreten, auf ihr dringliches Fragen die höhnische Auskunft: «die Leiche ist beim König, aber der König ist nicht bei der Leiche» und deutet an, der König werde bald ein ebensolches Nichts sein, wie sein Lordkämmerer. Dann treibt er mit einem Rufe, als ginge es zu einem Kinderspiel, bei dem nach einem versteckten Fuchs gesucht werden soll, die beiden hinaus und geht ihnen nach. Jetzt tritt unten auf dem mittleren Spielfeld der König mit Gefolge wieder auf; Rosenkranz kommt und meldet, er habe den Prinzen gefunden und unter guter Bewachung mitgebracht. Von Güldenstern hereingeführt, überschüttet Hamlet den König auf seine Fragen nach dem Verbleib der Leiche mit ausgesucht widerlichen Bildern, die mit dem Ausdruck grausamster Verachtung auf seine baldige Verwesung anspielen, und verrät dann, sie würden die Leiche später schon wittern, wenn sie die Treppe zur Galerie hinaufgehen. Auf des Königs Wink begeben sich einige Herren des Gefolges dorthin. Dann empfängt Hamlet die Weisung, sofort das unter günstigem Winde bereit liegende Schiff zu besteigen und nach England abzureisen. Ohne Widerrede, scheinbar erschöpft von den übergroßen Erregungen dieses Tages, willigt er ein, obwohl er weiß, daß des Königs angebliche Absicht, ihn durch diese Reise vor den Folgen seiner blutigen Tat zu retten, eine Lüge ist, daß ihm vielmehr damit ebenso eine

Falle gelegt werden soll, wie er selbst heute abend den Oheim listig in seiner «Mausefalle» fing; er verweist aber mit einem beschwörenden Blick nach oben auf den «Cherub», der das Verborgene sieht und die tückischen Anschläge mit seinem Flammenschwert zunichte machen wird. Dann begibt er sich, ohne dem König trotz dessen Liebesbeteuerungen einen Gruß zu gönnen, nur mit einem Lebewohl für die abwesende Mutter auf den Lippen, zum Hafen. Unterdeß ist die in der 3. Szene des 3. Aktes den beiden Begleitern in Aussicht gestellte versiegelte Vollmacht vollzogen worden, und es wird ihnen nochmals ans Herz gelegt, noch in dieser Nacht mit Hamlet abzufahren. Aus dem abschließenden Selbstgespräch des Königs aber erfahren wir, daß er, sobald der ihm lehenspflichtige König von England den oberherrlichen Auftrag, den der versiegelte Brief birgt, erfüllt haben wird, von seinem Todfeinde Hamlet für immer befreit zu sein hofft.

Hiernach dürfte klar geworden sein: die drei ersten Auftritte des 4. Aktes hängen so eng und folgerichtig in sich zusammen und schließen so unmittelbar an die Schlußszene des 3. Aktes an — wir befinden uns ja noch immer in der Nacht nach der Schauspielaufführung —, daß man schon aus Gründen der Zeitfolge diese drei kurzen Auftritte unbedingt noch dem 3. Akte zurechnen muß. Aber auch aus inneren Gründen. Mit der Schauspielszene ist zwar der Höhepunkt der ansteigenden Handlung erreicht, aber Hamlet's geniale Enthüllung des Verbrechers ist ein geistiger, ein moralischer Sieg geblieben, ohne zur entscheidenden, die Rachepflicht vollendenden Tat zu werden. Diese Führung der Handlung bis kurz vor den Gipfel, ohne den Gipfel selbst zu nehmen, ist seelisch begründet in dem Charakter des Helden, aber eben hieraus ergibt sich nun, daß das Gegenspiel sofort wieder Raum gewinnt: der König sucht sich des gefährlichen Gegners heimtückisch zu entledigen, indem er ihn mit einem Uriasbrief nach England schickt. Daß die Herausgeber seit mehr als zwei Jahrhunderten diesen festgefügten Zusammenhang zerrissen haben und den 4. Akt nicht erst, wie es selbstverständlich sein müßte, mit der 4. Szene beginnen lassen, hat natürlich seine Gründe, aber doch nur ganz äußerliche: einerseits ist die Schauspielszene und was ihr folgt, insbesondere die Szene zwischen Mutter und Sohn, von so gewaltiger dramatischer Spannkraft, daß unmittelbar danach die drei eben besprochenen Szenen, rein theatermäßig gesehen, in der Wirkung stark abfallen; anderseits würde dadurch der 3. Akt ungefähr den doppelten

Umfang des 4. gewinnen. Aber bloß theatertechnische Bedenken dieser Art können niemals einen so willkürlichen Eingriff rechtfertigen, wie er durch die Abtrennung jener drei Szenen vom 3. Akt und ihre Verpflanzung in den 4. leider zu übler Gewohnheit geworden ist. Denn die durch die seelische Anlage des Titelhelden bedingte Entwicklung der Handlung fordert eben, daß auf Hamlet's geistigen Sieg sofort das Gegenspiel vordringen muß und ihn durch die Abschiebung nach England mattzusetzen trachtet. Was den Zuschauer dennoch in starker Spannung hält und in die Zukunft weist, ist Hamlet's instinktive Sicherheit, daß er — wie seine letzten Worte an die Mutter (III, 4) lehren — als der geistig Überlegene den Tücken seiner Gegner gewachsen bleiben und daß die Vorsehung (der «Cherub») ihn in ihren Schutz nehmen werde, bis der Verbrecher entlarvt und der gerechten Sache der Sieg erstritten ist.

Aber noch eine andere Erwägung hilft unsere Beweisgründe verstärken: der 4. Akt nach unserer Einteilung — und zwar nur dieser — nimmt in diesem Trauerspiel insofern eine Sonderstellung ein, als er nicht nur mit beträchtlichen leeren Zeiträumen rechnet, sondern überhaupt in die losere Technik des volkstümlichen Dramas zurückzugleiten droht, die in den ersten drei Akten und im fünften mit Bedacht vermieden ist. Von Sarrazin und namentlich von Max J. Wolff (Engl. Studien 45, 19ff.) ist gezeigt worden, daß Shakespeare sich im «Hamlet« dem Typus des akademischen Dramas bewußt angenähert hat. Neben den mancherlei Merkmalen, die dies deutlich erkennen lassen[1]), ist hierfür namentlich das Stre-

[1]) Dies sind: Einführung lateinischer und italienischer Namen neben den schon der Quelle angehörenden oder anderswoher entlehnten nordischen; Erhebung des Vaters Hamlet's aus der in der Novelle bezeugten Vassallenstellung eines dänischen Statthalters in Jütland zum König von Dänemark; geflissentliche Vermeidung von Volksszenen, selbst dort, wo sich ein Anlaß dazu förmlich aufzudrängen scheint, wie im 4. Akt; Einführung von Vertrauten, die den Hauptpersonen beigegeben sind; Neigung zu langen Reden und Monologen. Zum Teil dürften diese Merkmale allerdings bereits für den verlorenen «Urhamlet» anzunehmen sein. Man könnte ihnen auch die Zurückdrängung des komischen Elements zurechnen, denn das Gespräch der beiden Totengräber hat lediglich episodische Bedeutung und ist bekanntlich im 18. Jahrhundert (und schon im 17.) bei der Aufführung in der Regel gestrichen worden. Doch darf man anderseits nicht vergessen, daß Hamlet streckenweise selber, zum mindesten in der Schauspielszene, die Rolle des Hofnarren mit groteskkomischen Einschlägen spielt; sein von Schlegel unverständlich übersetztes «I must be idle», d. h. «ich muß den Narren machen» (III, 2) weist auf diese Absicht hin, worin übrigens für den Darsteller ein Wink des Dichters liegt, daß er mit gespieltem Ungeschick dem König in den Weg zu laufen hat.

ben kennzeichnend, im Aufbau den drei Einheiten Rechnung zu tragen.

Von Einheit der Handlung im strengen Sinne der Klassizisten kann freilich nicht die Rede sein: neben der fürstlichen Familientragödie, die gleichsam auf drei Stützen ruht (Claudius, Gertrud, Hamlet), spielt sich eine zweite, gleichfalls von drei Personen (Polonius, Laertes, Ophelia) getragene, im Hause des Lordkämmerers ab, und dazu tritt noch die zwischen Dänemark und Norwegen anhängige Staatsaktion, die ihren Austrag durch den jungen Fortinbras findet. Aber diese drei Handlungen sind so sinnreich und kunstvoll in einander geflochten, daß die Einheit in der Mannigfaltigkeit bewundernswert erreicht ist. Zwischen Hamlet und Ophelia — die erst von Shakespeare, abweichend von der Quelle, zur Tochter des schlauen Ratgebers (bei Shakespeare Polonius genannt) gemacht worden ist — spielt eine erschütternde Herzenstragödie; Hamlet ersticht den Polonius und fordert somit eine Blutrache gegen sich heraus, bevor er noch die ihm selber auferlegte vollstreckt hat, wodurch Laertes (erst von Shakespeare als Sohn des Polonius eingeführt) nicht nur zu einem zweiten Gegenspieler emporwächst, sondern auch zu einem prachtvollen Gegenbeispiel, wie der geborene Tatmensch die gleiche Aufgabe löst, an der Hamlet sich innerlich zerreibt[1]). Jener Streithandel aber, in dem vor Jahren der alte Hamlet über den alten Fortinbras siegreich geblieben war, und der dem jungen Fortinbras keine Ruhe läßt, bis er ihn gesühnt hat, bleibt mahnend im Hintergrunde stehen wie ein Symbol der die Zwecke der Menschen nach ihrem verborgenen Plane formenden und lenkenden göttlichen Vorsehung (*«there 's a divinity, that shapes our ends, Rough-hew them how we will»* V, 2). Denn, daß das ganze dänische Königshaus und mit ihm der vom Volke schon zum künftigen König ausgerufene Laertes in einer schicksalsvollen Stunde zugrundegeht, ist für den jungen Fortinbras, der in demselben Augenblick von seinem siegreichen Zuge nach Polen heimkehrend in Helsingör landet, ein unerhörter Glücksfall (*«For me, with sorrow I embrace my fortune»* V, 2). Die Niederlage seines Vaters ist nunmehr abgegolten durch einen Triumph ohnegleichen: die verwaiste Krone Dänemarks fällt seiner edlen und tatenfrohen Jugend wie ein zum Höchsten verpflichtendes Geschenk zu, und

[1]) Der Dichter weist durch Hamlet's Mund selbst darauf hin: «For by the image of my cause I see the portraiture of his» (V, 2).

über einen Berg von Leichen hinweg eröffnet sich der versöhnende Ausblick auf eine neue Zeit der Gesundung und des befreienden Aufstiegs, wie sie Hamlet's reiner Sinn erstrebt, aber im Kampfe mit dämonischen Gewalten nicht herbeizuführen vermocht hatte («*For he was likely, had he been put on, To have prov'd most royally*», sagt Fortinbras von ihm). So ist zwar nicht Einheit der Handlung im ormal-klassizistischen Sinne erzielt, aber eine Vereinheitlichung der drei Rachehandlungen durch eine Meisterschaft der Stoffbezwingung, die alle Vorgänge mit der Person des Helden derartig zu verknüpfen und sie zugleich seelisch so zu vertiefen weiß, daß immer wieder der geheimnisvolle Punkt sichtbar wird, wo Schuld und Schicksal, Menschenwille und Vorsehung sich kreuzen und in einer scheinbar sinnlos gewordenen Welt die Spuren einer höheren Ordnung und Weisheit aufleuchten. Daß das großartige Schlußbild auf unseren Theatern früher vielfach wegblieb, ist eine rohe Willkürlichkeit gewesen, die schon Wilhelm Schlegel mit trefflichen Worten gerügt hat. Überhaupt aber ist die tiefernste religiöse Weltanschauung, die über dem Ganzen waltet, im Bewußtsein der neueren Zeiten ungebührlich zurückgetreten, weil ein Werk, das, wie ein feinsinniger Beurteiler treffend sich ausdrückt, «für den Geist gedichtet ist, für Sinne und Nerven dargestellt wird»; die Folge ist nicht nur, daß die Monumentalität des Eindrucks unter einer allzu stark auf Vordergrundswirkungen eingestellten Wiedergabe leidet, sondern namentlich auch, daß dem Dichter Motive und Absichten untergeschoben werden, die er niemals hatte noch haben konnte, und daß man in stärkster Verkennung seiner Charaktertechnik sich verleiten läßt, z. B. die sehr ernsthaft gemeinten religiösen Erwägungen, die Hamlet abhalten, den betenden König niederzustoßen (III, 3), für eitel Spiegelfechterei und dialektische Ausflüchte zu erklären.

Was die Einheit des Ortes betrifft, so ist sie insoweit gewahrt, als alle Szenen im Schlosse von Helsingör oder in dessen nächster Umgebung sich abspielen. Sie droht durchbrochen zu werden mit der 1. Szene des 4. Aktes (nach unserer Zählung): die Begegnung Hamlet's mit den Truppen des Fortinbras findet nach der Bühnenanweisung statt auf einer «Ebene in Dänemark«. Damit ist schwer ins reine zu kommen. Soeben haben wir gehört, daß Hamlet zu Schiff von Helsingör abgefahren ist. Das Schloß liegt auf einem Felsen, der (wie auch Horatio in der 5. Szene des 1. Aufzuges ausdrücklich betont hat) unmittelbar über dem Meere sich erhebt. Es ist undenkbar, daß Hamlet auf dem Wege zum Schiff — übrigens

auch noch während der Nacht — den Truppen begegnen könnte, oder daß er, vollends nachdem die Eiligkeit der Abreise so oft hervorgehoben worden ist, einen Landweg einschlagen sollte, um dann erst von einem anderen Hafen aus in See zu gehen. Man könnte allenfalls annehmen, er sei in aller Morgenfrühe von Helsingör abgefahren und habe dann aus irgendwelchen Gründen eine Zwischenlandung in Jütland vorgenommen, wo unterdeß auch die Norweger gelandet wären. Aber Shakespeare hat dies gänzlich im unklaren gelassen, und so ziemt auch uns das nutzlose Fragen nicht. Er war kein Buchdichter, der mit sorgsam nachprüfenden Lesern rechnete, sondern ein Theaterdichter, der immer nur an Zuschauer dachte und sehr genau wußte, daß diese von dem Aufnehmen der rasch wechselnden und immer fesselnden szenischen Eindrücke viel zu stark in Anspruch genommen werden, um derartige Fragen überhaupt aufzuwerfen; auch brauchte er bei seinem Publikum keine klaren Vorstellungen über die geographischen Möglichkeiten in den skandinavischen Ländern vorauszusetzen. Er konnte diese Szene aus dramatischen Gründen nicht entbehren, und so setzte er sie einfach hin, ohne sich den Kopf zu zerbrechen, wo und wie Hamlet auf seiner Reise nach England jene Begegnung haben könnte. Um so deutlicher stand ihm der dichterische Zweck vor Augen: das Schicksal führt dem scheinbar willenlos gewordenen Hamlet den geborenen Tat- und Wirklichkeitsmenschen Fortinbras in den Weg; man darf auch hierauf die Worte des Geistes anwenden: «*this visitation Is but to whet thy almost blunted purpose*» (III, 4). Er besinnt sich wieder auf sein schlummerndes Heldentum, und die Reise, die seinen Zweck zu vernichten drohte, wird ihm nun zum Anlaß eines ebenso kühnen, wie verschlagenen Handelns, das ihn nicht nach England, sondern zurück nach Helsingör führt und dort seinen Gegnern zum entscheidenden Endkampf gegenüberstellt. Mit dieser Einschiebung[1]) und mit der Erfindung des Überfalls durch die Seeräuber, wodurch der in der Novelle bekanntlich breit

---

[1]) Sie erfolgte erst in der zweiten, verbesserten Ausgabe (1604) und kennzeichnet sich als späteren Zusatz auch durch die genialisch sorglose, primitiv anmutende Art, wie für Hamlet's wichtigen Monolog Raum gemacht wird, indem er seine Begleiter einfach voraufgehen läßt, um eine Weile allein zu bleiben. Aber gerade dieser naiv unbekümmerte Kunstgriff zeigt, daß es dem Dichter darauf ankam, hier etwas im dramatischen Sinne höchst Wesentliches aussprechen zu lassen. Darum ist es eine der mancherlei Unbegreiflichkeiten bei den späteren Inszenierungen des «Hamlet», daß diese Szene fälschlich als

ausgeführten Reise nach England ein rasches Ende bereitet werden sollte, hat Shakespeare die Handlung, die scheinbar zu zerfließen begann, wieder fest gestrafft und ihr einen stark belebenden Antrieb zugeführt. Dennoch bleibt unsere Behauptung richtig, daß der 4. Akt nach einer älteren und loseren Technik gearbeitet ist, als die übrigen. Das wird sich sogleich ergeben, wenn wir zu ermitteln suchen, ob und inwieweit in diesem Drama die Einheit der Zeit beobachtet ist.

Ganz klar liegt die Sache beim 3. Akt: er spielt einen Tag später, als der zweite; denn Hamlet sagt zu den Schauspielern: «*we 'll hear a play to-morrow*», und von der «Ermordung des Gonzago»: «we *'ll have it to-morrow night*» (II, 2). Am nächsten Morgen hören wir es von Rosenkranz bestätigt: «*they have already order, This night to play before him*» (III, 1), und der 3. Akt führt dann nach der abendlichen Schauspielaufführung die Handlung in einem Zuge bis tief in die Nacht hinein fort. Ebenso wenig kann beim 1. Akt die Zeitfrage zweifelhaft sein: er führt in ununterbrochener Folge von einer Mitternacht bis zur anderen. Weniger einfach steht es beim 2. Akt. Wer freilich Ophelia's vielbewunderte Erzählung von Hamlet's seltsamem Besuch auf ihrem Zimmer aufmerksam liest und darin die bedeutsamen Worte: «*and with a look so piteous in purport, As if he had been loosed out of hell, To speak of horrors*» (II, 1), der muß daraus entnehmen, daß Hamlet an diesem Morgen noch ganz im Banne der fürchterlichen Erscheinung stand, die nachts zuvor zu ihm gesprochen hatte. Auch sein verwildertes Aussehen (mit aufgerissenem Wams, ohne Hut, herabhängenden, vom Straßenschmutz befleckten Strümpfen, bleich und mit zitternden Knieen) wird niemand auf gespielten Wahnsinn deuten können, es ist vielmehr die natürliche Folge einer schlaflos, mit verworrenem Hirn verbrachten Nacht. Noch tönte ihm die furchtbare Botschaft des Geistes, die ihn ruhelos umhertrieb, in der Seele, als er auf seinem Zimmer jenen Brief der Ophelia vorfand, den die gehorsame Tochter gleich nach der Unterredung mit dem Vater (I, 3) am Nachmittag zuvor an ihn gerichtet hatte. Der erste Anblick ihrer wohlbekannten Schriftzüge mochte ihn daran erinnern, daß es in dieser ihm fremd

---

«Episode» betrachtet und gestrichen zu werden pflegte. Daß sie schon in der Folioausgabe von 1623 aus äußerlich theatertechnischen Gründen stark gekürzt worden war, dürfte Dramaturgen, die des Dichters Absichten verstehen wollen, nicht mehr zur Entschuldigung dienen.

gewordenen Welt einmal ein Wesen gab, das noch unverdorbenen Herzens und einer reinen, großen Liebe fähig war, so daß aus dem kavaliermäßig-spielend begonnenen Verhältnis (vgl. I, 3; II, 2) eine stille Bundesgenossenschaft zwischen ihm und ihr sich bilden konnte, eine Gemeinschaft des Glaubens an das Schöne, Edle und Gütige, in der die beiden Seelen wie für einander bestimmt sich beglückend fanden. Aber in dieser schrecklichen Nacht hatte er ja das Gelübde getan, alles von der Tafel seiner Erinnerung wegzulöschen, was die Jugend darauf eingeschrieben, um nur noch für das eine zu leben, was nun sein Schicksal geworden ist: für den Rächerberuf (I, 5). Auch dieses holde Band also muß er zerreißen und Ophelia zu vergessen suchen, wie alles, was ihn weich und gütig, aufgeschlossen für die Reize des Lebens stimmen könnte, denn er muß ja hart, kalt, grausam werden und zum äußersten entschlossen, will er seinem Richter- und Rächeramt die gelobte Treue halten. In solcher Seelenverfassung hatte er ihren Absagebrief gelesen und war auf das schmerzlichste von seinem Inhalt getroffen worden, denn das Opfer, das er sich auferlegen muß um seiner furchtbar strengen Mission willen, mutet sie ihm zu aus Gründen, die er nicht versteht und nicht verstehen kann. Daß sie es lediglich aus kindlicher Folgsamkeit, gegen die Stimme des eigenen Herzens tut und darum, wie ihr Gespräch mit Hamlet im 3. Akt (Szene 1) rührend erweist, gar nicht als ihre eigene Tat empfindet, das bleibt ihm undurchsichtig; und so findet er für ihre ihm unbegreifliche Handlungsweise keine andere Erklärung, als diese: auch sie ist angesteckt von der Schlechtigkeit, der treulosen, niedrigen Verlogenheit und Schwäche dieser Welt, wie sie der verderbte Hof von Helsingör vergiftend ausstrahlt, auch sie ist nicht das, was er in ihr zu finden geglaubt, nicht seine Bundesgenossin, sondern seine Gegnerin, dem Heiligsten in sich selber untreu geworden, haltlos und verführbar, aus gleichem Stoff gemacht, wie seine buhlerische Mutter, die ihm das Ideal des Weibes in den Schmutz zog: «Schwachheit, dein Name ist Weib!» So ist beim Lesen ihres Briefes eine Saite in ihm gesprungen, die einen tiefen und schönen Klang gegeben hatte, und dieser Schmerz zittert noch in ihm nach, als er, einem dunklen Gefühlsantrieb folgend, gleich nach Empfang ihres Briefes, ohne an seine verwahrloste Erscheinung überhaupt zu denken, zu ihr hinübergeht, um von dem, was er in ihr geliebt hatte — wie ergreifend schwingt dies später noch nach in seinem «*get thee to a nunnery*» (III, 1)! — schweigend, und ge-

rade durch seine Wortlosigkeit marternd, von ihr Abschied zu nehmen[1]).

Ist dieser psychologische Zusammenhang im Sinne des Dichters richtig gesehen — wovon unsere Darlegungen bei aller gebotenen Kürze überzeugt zu haben hoffen —, dann ist damit entschieden, daß auch der 2. Akt genau einen Tag später spielt, als der voraufgehende. Dem scheint nun allerdings zu widersprechen, daß die beiden Ge-

---

[1]) L. Schücking in seinem methodisch außerordentlich fördernden, sachlich aber manchen Widerspruch erweckenden Buche über «Die Charakterprobleme bei Shakespeare" (Leipzig 1919, S. 63ff.) nennt Hamlet's Verhältnis zu Ophelia einen «zu Ende gehenden Flirt», nur der Schmelz und die Süßigkeit, mit der der Dichter ihn umgeben habe, lasse «uns nicht zum Nachdenken darüber kommen, wie wenig er im Grunde für alle Beteiligten bedeutet». Diese erstaunlich phantasielose Auffassung hängt zusammen mit der grundsätzlich richtigen Beobachtung, daß die erste Mitteilung, die Shakespeare über im dramatischen Zusammenhang wichtige Dinge dem Zuschauer macht, niemals irreführt, vielmehr als objektiv richtig anzusehen ist. Nun ist das in diesem Falle die Warnung des Laertes an seine Schwester, das modische Liebesgetändel Hamlet's, ein vergängliches «Spiel des Blutes», nicht allzu ernst zu nehmen, um keine Enttäuschungen zu erfahren. Doch selbst Laertes muß zugeben, daß, was als Flirt begonnen hat, zu tieferer Neigung führen kann: «perhaps he loves you now», denn Hamlet sei eine reine, arglose Natur, also kein leichtsinniger Verführer, nur als Prinz in der Wahl seines Herzens viel weniger frei, als andere, und nicht in der Lage, ein ihr etwa gegebenes Wort zu halten, weshalb sie besser tue, durch ihre Zurückhaltung ihm und sich Grenzen zu ziehen, um es zu so gefährlichen Konflikten nicht erst kommen zu lassen. In der Tat ist von den beiden Möglichkeiten, die Laertes hier erwägt, die zweite die zutreffendere. Und nachdem Hamlet mit Ophelia aus den oben dargelegten Gründen gebrochen hat, gilt für sein Verhalten zu ihr das gleiche Wort, wie für sein Verhalten zur Mutter, «grausam aus Liebe» (III, 4). Er heißt sie in ein Kloster gehen, nicht nur, damit sie nicht noch andere Männer mit ihrer seelenverführenden Schöne betrüge, wie sie ihn damit «toll machte», sondern auch, damit sie nicht selber durch eine Heirat unglücklich und schlecht werde, denn «wir sind ausgemachte Schurken, alle, trau' keinem von uns!» (III, 1). Er, der sich — obwohl «kein Herkules» (I, 2; vgl. V, 1) — vom Geschick verurteilt fühlt, eine verderbte, von ihrer erhabenen Bestimmung abgefallene Welt wieder zurechtzurücken (I, 5; II, 2), geht — ähnlich wie gegenüber der Mutter, den beiden Junkern, ja dem König selbst — auch gegenüber der Ophelia darauf aus, sie durch schonungslose Härte und höhnende Entblößung des menschlich Niedrigsten zum Ekel am eigenen Tun und zur reuigen Umkehr zu zwingen. Auch in den schärfsten und verwundendsten Worten, die er ihr zuwirft, muß etwas von Bekehrer-Leidenschaft, ja von verhaltener Zärtlichkeit mitschwingen, wie es denn auch kaum zu begreifen wäre, daß Ophelia dies alles so geduldig zu ertragen vermag, wenn sie nicht doch im Stillen hoffte, seine Liebe werde, von der dämonischen Verdüsterung endlich befreit, sich ihr wieder beglückend zuwenden. Wenn Schücking

sandten, die in der 2. Szene des 1. Aufzuges zum König von Norwegen abgeordnet wurden, in der 2. Szene des 2. Aufzuges bereits zurückgekehrt sind und von Hergängen berichten, die ebensowenig in ein paar Stunden sich vollzogen haben können, wie die Hin- und Herreise überhaupt binnen einer Frist von 24 Stunden. Aber man darf auch hier einem Dichter, der immer nur das Phantasiespiel

---

Hamlet's leidenschaftliche Liebesbeteuerungen an Ophelia's Grab lediglich für den rasenden Ausbruch eines krankhaften Melancholikers erklärt, «den die Vorstellung aufs äußerste reizt, daß ein anderer (Laertes) unglücklicher als er selbst sein will», so übersieht er leider völlig ein Doppeltes: Hamlet wird hier zum ersten Male erschüttert gewahr, daß sein Verschulden die Unglückliche in Wahnsinn und Tod getrieben; die Königin aber, in der er sich die Mutter seit jener Nachtszene zurückgewonnen hat, spricht blumenstreuend die weichen, liebreichen Worte: «ich hoffte, du solltest meines Hamlet's Gattin sein; Dein Brautbett dacht' ich, süßes Kind, zu schmücken, Nicht zu bestreu'n dein Grab!» Dies sind die genial gewählten Stichworte, die Hamlet, der sich bisher ungesehen abseits gehalten, mit großer Geste, wie einer höheren Berufung folgend hervortreten lassen, um dem dreimaligen Fluche des Laertes zu trotzen, sich zu der Echtheit seiner Liebe in hohen Worten zu bekennen und dem Laertes seinen Platz im Grabe streitig zu machen, denn ihm ist ja dieses Grab zum Brautbett beschieden! Die Königin erklärt das Verhalten ihres Sohnes für Wahnsinn; auch dem Zuschauer will es so erscheinen, als ob hier der gespielte Wahnsinn, der für Hamlet immer nur eine schützende Maske mit allen Vorrechten der Narrenfreiheit gewesen war, in wirkliche Tollheit übergehe, und Hamlet selbst stellt es später (sowohl dem Horatio, wie dem Laertes gegenüber) so dar, nachdem er eingesehen hat, daß hinsichtlich der Blutrache Laertes und er einander völlig gleichstehen, daß er kein Recht hatte, jenen so beleidigend herauszufordern, vielmehr dem Laertes, den er vergeblich gebeten hat, ihn als «Bruder» anzunehmen, eine Genugtuung schuldig geworden ist. Aber was sich dem Auge der Welt wie die Handlung eines Verrückten darstellt, hat für Hamlet selber einen tiefen Sinn: aus dem Grabe der Ophelia ist ihm die Liebe, die ihn mit ihr verband, in verklärter Schönheit emporgestiegen, und diese Liebe ist in der Tat der ideale Einsatz in dem Zweikampf, zu dem er jetzt ritterlich die Hand bietet, obwohl er, wie er dem Horatio vertraulich gesteht, die böse Ahnung nicht los werden kann, daß er sich damit abermals in eine tückisch gelegte Falle begibt. Aber die Vorsehung, die «über dem Fall eines Sperlings waltet», wird auch über ihm wachen: «in Bereitschaft sein ist alles!» Und wunderbar sind ihre Wege: an nichts scheint Hamlet bei diesem Zweikampf weniger zu denken, als an seine von des Vaters Geist ihm auferlegte Rachepflicht, aber alle Umstände fügen sich plötzlich zusammen, um die Schauspielkunst des königlichen Verbrechers versagen zu machen und ihm die meisterlich getragene Maske vom Gesicht zu reißen. Die allzu listig gelegte Falle, in der sich Hamlet verbluten sollte, wird auch denen, die sie gelegt haben, und der ahnungslosen Königin zum Verderben; Hamlet selbst aber, ein Sterbender, ist nicht mehr Richter in eigener Sache, sondern dienendes Werkzeug einer höheren Rechtsordnung.

der Bühne im Auge hat, den Zeitaufwand, dessen die berichteten Vorgänge in der Wirklichkeit bedurft hätten, nicht zu ängstlich nachrechnen, denn es kommt ihm lediglich darauf an, die Dinge da zu bringen, wo sie im dramatischen Zusammenhang gebraucht werden, nicht aber, wo sie zu stehen hätten, wenn sie in Wirklichkeit sich abspielten. Der schlagendste Beweis dafür ist die Reise des Laertes. Wieviel Tage nötig waren, damit ihn die Nachricht von seines Vaters Tode erreichen, er selbst von Paris nach Dänemark reisen und dort seine Anhänger zum Sturze der Dynastie sammeln konnte, kümmert Shakespeare wenig; genug: Laertes ist zur Stelle, wo er in das Räderwerk der dramatischen Handlung einzugreifen hat; und wiederum: der Zuschauer nimmt das gläubig hin, nur dem unnaiven Leser gibt es zu denken. Ebenso zieht Fortinbras zu Beginn des 4. Aktes nach Polen, um bereits am Schlusse des 5. von dort als Sieger zurückzukehren, obwohl dazwischen, wie sich gleich zeigen wird, höchstens 5 Tage liegen können. Gleichzeitig treffen auch die englischen Gesandten ein, deren Reiseweg doch ungleich kürzer war[1]).

Wir dürfen also daran festhalten, daß die Handlung der drei ersten Akte sich an drei aufeinanderfolgenden Tagen abspielt. Das entspricht zwar nicht den strengen Forderungen der Klassizisten, läßt aber doch ein Streben nach Einheit der Zeit insofern erkennen, als die Handlung (mit Einrechnung der nicht dargestellten, sondern nur berichteten Vorgänge) eine in sich zusammenhängende Zeit ohne wesentliche Lücken und Sprünge ausfüllen sollte. Anders verhält es sich beim 4. Akt. Er beginnt (nach unserer Zählung) mit jener Begegnung Hamlet's und der Norweger auf seinem Wege nach England. Dann folgt Ophelia's Wahnsinn und der Aufruhr des Laertes, wobei also ein leerer Zeitraum übersprungen ist, doch nicht entfernt ein so ausgedehnter, wie für die Rückkehr des Laertes

[1]) F. Th. Vischer (Shakespeare-Vorträge 1, 321) sagt zu Hamlet's Monolog in der 2. Szene des 2. Aktes: «Hat er wohl schon sehr lange gezaudert? Wenn man die Tatsachen zusammen nimmt, so ergeben sich etwa anderthalb bis zwei Monate. So lange ist es etwa seit der Erscheinung des Geistes». Worauf diese merkwürdige Berechnung beruht, verrät er nicht. Vielleicht liegt nur ein Versehen des Nachschreibenden vor, und statt «der Erscheinung des Geistes» wäre «dem Tode des Vaters» zu lesen. Aber auch Gustav Landauer (Shakespeare I, 234) schreibt: «Wenn der zweite Akt beginnt, ... geht er in dieser Verfassung (der gespielten Tollheit) schon etliche Zeit herum, bis ihm die Schauspieler in den Weg laufen», und er macht ebenso wenig klar, warum ein längerer Zeitraum verstrichen sein müsse.

aus Paris in Wirklichkeit erforderlich gewesen wäre, denn schon in der nächsten Szene wird Hamlet's Rückkehr gemeldet, und aus seinem Briefe an Horatio geht hervor, daß der Überfall der Seeräuber erfolgte, als sie «noch nicht zwei Tage auf der See« gewesen waren. Wenn für die Heimfahrt ungefähr die gleiche Zeit anzunehmen ist, so ergibt sich, daß zwischen Hamlet's Abreise und Rückkehr, also zwischen der Begegnung Hamlet's mit Fortinbras und der übernächsten Szene (zwischen Horatio und den Matrosen) vier Tage liegen. Hier ist also die zeitliche Kontinuität der Handlung verlassen, aber zugunsten eines dramatischen Gefüges von solcher Energie und Schönheit, daß dieser 4. Akt mit seinen ebenso überraschenden wie spannenden Wendungen und seiner unsagbar holden Poesie eine der meisterhaftesten Lösungen geworden ist, die das vielgefürchtete Konstruktionsproblem der zur Katastrophe abfallenden Handlung jemals gefunden hat.

Der letzte Akt spielt wiederum einen Tag später, als der Schluß des vierten, denn der König erinnert den Laertes vor dem Abschied vom Kirchhof an «*our last night's speech*». Und auch der verhängnisvolle Zweikampf zwischen Hamlet und Laertes muß noch am gleichen Tage sich abspielen, denn des Königs tückischer Anschlag kann ja, — wie seine eigenen Darlegungen beweisen (IV, 7) — nur bei eiligster Ausführung gelingen, so daß dem von seiner hitzigen Rachbegier verblendeten Laertes keine Zeit bleibt, seine Wut ermatten zu lassen und klar zu begreifen, zu welchem Schurkenstreich seine Ritterlichkeit blindlings sich überreden ließ. So ist auch hier wieder die Kontinuität der Handlung gewahrt, die nur der 4. Akt, in eine ältere, freiere Technik zurückgleitend, durchbrochen hat.

Die schon von anderer Seite wiederholt bemerkte Tatsache, daß Shakespeare's «Hamlet» sich dem Typus des akademischen Dramas bewußt annähert, dürfte durch die vorstehenden Darlegungen neu bestätigt sein. Ob und wieweit hieraus allgemeinere Schlüsse auf technische Beeinflussung Shakespeare's durch das klassische Drama und entsprechende Wandlungen seiner künstlerischen Entwicklung überhaupt gezogen werden können, möge einer umfassenderen Erörterung vorbehalten bleiben.

Shakespeare, Ben Jonson und die Folio von 1623.

Von

Wolfgang Keller.

Als Shakespeare's Dramen in der großen Folioausgabe sieben oder acht Jahre nach seinem Tode erschienen, stand der Band unter dem besonderen Schutze Ben Jonson's, der außer den Versen neben dem großen Bildnis des Dichters das berühmte einführende Widmungsgedicht an die Spitze gestellt hatte, in dem er das Schönste über Shakespeare's Genius gesagt hat, was uns aus seiner Zeit überliefert wurde. Daß Ben Jonson Shakespeare's treuester Freund war, hat er hier bewiesen, aber auch in seinen Discoveries hat er über «unseren Shakespeare» etwas gesagt, was er von keinem anderen Zeitgenossen sagte: «Ich habe ihn geliebt bis zur Abgötterei». Dagegen verschwindet all der törichte Klatsch, der von Neid und Verkleinerung etwas wissen will.

Jonson war unter den Dramatikern der Elisabethzeit der erste, der die Gleichberechtigung des Dramas mit den anderen poetischen Gattungen mannhaft verteidigte. Immer wieder gebraucht er mit deutlicher Absicht das Wort «Dichtung» für seine dramatischen Erzeugnisse. «*Poetry*», «*this Poem*» nennt er ausdrücklich «*Every Man in his Humour*» und «*Every Man out of his Humour*» in den Widmungen, trotzdem doch die beiden Lustspiele größtenteils in Prosa geschrieben sind. War das erste noch als «*a Comoedie*» bezeichnet, so nannte er das zweite schon in der Quarto 1600 «*Comical Satyre*» und blieb bei dieser Bezeichnung in der Folio 1616 auch für die beiden folgenden Stücke «*Cynthia's Revells*» und «*The Poetaster*«. Von «*dramatick, or (as they terme it) stage-poetrie*» spricht er mit besonderem Nachdruck — ebenso von «*poesie*» der Komödie, dem «*comick Poet*« — in dem Vorwort des «*Volpone*». Daß der ganz im

Blankvers abgefaßte «*Sejanus*» gleichfalls als «*a poeme*» bezeichnet wird, versteht sich danach von selbst. Jonson verfolgt mit dieser hartnäckigen Konsequenz einen bestimmten Zweck: eben die Erkämpfung der Gleichberechtigung des Dramas mit den anderen Schöpfungen der Dichtkunst, einer Gleichberechtigung, die wohl in Deutschland, aber keineswegs in England allgemein anerkannt ist.

Aus demselben Grunde sammelte er 1615—16 seine bisher erschienenen Dramen — erst im zweiten, posthumen Teil kamen auch die Gelegenheitsgedichte usw. dazu — in einer großen Folioausgabe, wie sie für Klassiker üblich war, aber bei englischen Dichtern bisher nur ganz selten vorkam. Chaucer (in den sechs Ausgaben zwischen 1532 und 1602), Spenser (Faerie Queen 1609 und Gesamtausgabe 1611) — natürlich auch Chapman's Homer — zeigten dieses anspruchsvolle Format, dagegen war Sidney's Arcadia 1590 noch in Quarto erschienen und trat erst in der Neuausgabe 1627 in Folio auf. Nur Drayton hatte, mit Spenser wetteifernd, für sein «*Poly-olbion*», 1613, auch schon das große Folioformat gewählt, das auch bei seinen «*Poems*» 1619 und «*The Battaile of Agincourt*» 1627 (wenn auch einen oder zwei Zoll kleiner) beibehalten wurde. Ihm folgte nun Ben Jonson, der sich aber außerdem noch in der Titelfassung an Chaucer, Spenser und Chapman's Homer anschloß, indem er seine Dramen «*The Works of Beniamin Jonson*» nannte — mit Anreihung an die «*Works of England's Arch-Poet, Edm. Spenser*», wie es auf der Folio von 1611 zu lesen war, oder an die «*Whole Works of Homer: Prince of Poetts*»: wenigstens das beigegebene Bildnis zeigte bei Jonson die ähnlich stolze Umschrift «*doctissimus poetarum Anglorum*». Vielen Spott mußte sich Jonson wegen dieser Bezeichnung «*Works*» gefallen lassen: noch 1660, in A Choice Banquet of Witty Jests, wird als Nr. 258 eine Anekdote erzählt, wie ein Leser mit seinem Bleistift den Titel von Jonson's Folio durchstrich und dazu schrieb:

> **These are Ben Johnson's Workes, the Printer says;**
> **Printer thou ly'st, they are Ben Johnson's Plays.**[1])

Aber auch mit Shakespeare verband sich derselbe Gedankengang, wie die folgende schon 1639 überlieferte Anekdote erzählt, in «Conceits, Clinches, Flashes, and Whimzies. Newly studied, with some Collections, but those never published before in this Kinde». No. 194.

---

[1]) Vgl. T. S. Graves, Jonson in the Jest-Books, Manly Anniversary Studies. Chicago 1923, S. 132.

«One asked another what Shakespeare's works were worth, all being bound together. He answered, not a farthing. Not a farthing! said he; why so? He answered that his plays were worth a great deale of mony, but he never heard, that his works were worth anything at all.»[1])

Das zielt auf die Shakespeare'sche Folio, die nicht nur das stolze Format mit Jonson gemeinsam hat, sondern — wenigstens als Untertitel — auch dieselbe programmatische Bezeichnung «*The Workes of William Shakespeare, containing all his Comedies, Histories, and Tragedies*», usw. Und auch hier finden wir Jonson's Audrücke «*Poems*», «*Poet*» für «*plays*», «*playwright*» wieder, in den Aufschriften der Widmungsgedichte: «*On Worthy Master Shakespeare and his Poems*» betitelt I. M. S. seinen langen Panegyricus, und «*The Famous Scenicke Poet*» nennt ihn der Titel von Hugh Holland's kürzerem Gedicht. Ich glaube hier ist doch deutlich der Einfluß Ben Jonson's zu sehen, das sind Ben Jonson's Ideen vom künstlerischen Wert des Dramas, die sich hier in der Shakespeare'schen Folio wiederfinden.

Ben Jonson scheint schon 1600 sein Lustspiel «*Every Man out of his Humour*» selbst zum Druck befördert zu haben. Mehr noch als die Angabe «*as it was first composed by the Author B. J. Containing more than hath been publikely Spoken or Acted*» weist darauf die schon erwähnte Bezeichnung «*The Comical Satyre of Every Man out . . .*» hin. Von 1614 bis 1616 arbeitete er am Druck seiner großen Folio. Am 20. Januar 1615 (neuen Stils) wurde die Lizenz erteilt; 1615 und 1616 sind die einzelnen Vorreden der Stücke geschrieben; nach dem 25. März 1616 sind sowohl das Titelblatt des Bandes wie auch die Titelblätter der Einzelstücke gedruckt, die alle die Jahreszahl 1616 tragen. Ben Jonson war also im Frühjahr 1616 erfüllt von dieser Lebensaufgabe, und es braucht keines Beweises, daß er mit jedem seiner Genossen vom Drama, mit dem er in dieser Zeit zusammenkam, über dieses Thema sprach und ihn von der Richtigkeit seiner Anschauungen zu überzeugen suchte.

---

[1]) Gedr. in Shakespeare's Jest-Books, ed. W. C. Hazlitt, Vol. 3. — Die erste Ausgabe von Marston's Dramen mit gemeinsamem Titel (in Klein-Oktav!) von 1633 hieß nur «John Marston's Tragedies and Comedies»; der neue Abdruck desselben Jahres hatte das Titelblatt geändert in «John Marston's Workes, being Tragedies and Comedies». Aber die folgende Auflage von 1652 ließ das anspruchsvolle Wort wieder weg und lautete (ebenso wie für die gleichzeitig neugedruckte Sammelausgabe von Chapman's Dramen) nur «Comedies, Tragicomedies & Tragedies».

In dieses Frühjahr 1616 fällt nun die Zusammenkunft zwischen Shakespeare, Jonson und Drayton, von der der Stratforder Geistliche John Ward in seinem Tagebuch 1662/63 erzählt. Das «*merry meeting*» der drei Freunde mag bei der Hochzeit von Shakespeare's zweiter Tochter in Stratford am 10. Februar 1616 stattgefunden haben. Ich habe dies in einem Aufsatz im 50. Band der «Englischen Studien» ausgeführt und dort auch die Folgerungen daraus gezogen, die durch diese Zeilen gestützt werden sollen, nachdem sie von Hans Hecht neuerdings (1922) angegriffen worden sind[1]). Die Freundschaft zwischen Jonson und Shakespeare steht doch fest, die zwischen Drayton und Shakespeare ist wahrscheinlich durch seine Beziehungen zu Shakespeare's Schwiegersohn John Hall, dessen Patient er war. Tatsächlich spricht nichts gegen die Möglichkeit, ja Wahrscheinlichkeit der Zusammenkunft, obwohl ich die Zuverlässigkeit des Pfarrers Ward als Gewährsmann durchaus nicht überschätzen will. Nehmen wir aber die Richtigkeit seiner Angabe an, dann ergibt sich zwingend die Folgerung, daß die drei Genossen über Jonson's Folio gesprochen haben. Drayton war ja, wie ich oben gezeigt habe, schon vor drei Jahren mit der Folioausgabe seines «Poly-olbion» hervorgetreten. Jetzt kam Ben Jonson an seine Seite. Aber Ben Jonson verfolgte damit gleichzeitig sein kunsttheoretisches Ziel: die Gleichberechtigung des Dramas mit den anderen poetischen Gattungen zu dokumentieren. Liegt denn wirklich der Schluß so ferne, daß es ihm bei dieser Gelegenheit gelungen sei, den schmiegsameren Shakespeare zu überzeugen, daß der Dramatiker die Pflicht habe seine Werke ebenso zu ehren wie der Epiker oder Lyriker, so daß auch bei ihm der Plan Boden gewann, seine «*Works*» in einer großen Folioausgabe zusammenzustellen? Hecht meint «ein solches literarisches Verantwortlichkeitsgefühl laufe dem zuwider, was uns geschichtlich über das Verhältnis des Theaterdichters zu seiner Truppe und weiterhin der Schauspieler als der Eigentümer der von ihnen gespielten Stücke zu deren Drucklegung überliefert ist». Er beruft sich dazu auf die Untersuchungen von A. W. Pollard. Ich glaube aber, daß sich Pollard's Anschauungen sehr wohl mit den meinigen vereinen lassen, und ich freue mich zu sehen, daß der englische Gelehrte über die Art der Übermittlung von Shakespeare's Manuskripten, die Benutzung der Quartos als Regiebücher, und anderes ebenso denkt wie ich. Ebenso wie er

[1]) Germanisch-Romanische Monatsschrift 10, 162.

und gleichzeitig habe ich aus der Tatsache, daß die Schauspieler in seinen Heften fast keine Korrekturen fanden, geschlossen, daß er seine Originalmanuskripte beim Theater eingereicht habe. Auffallenderweise wird damit, so viel ich sehen kann, nie die ganz parallele Notiz verglichen, die der Verleger Humphrey Moseley in der Vorrede zur Beaumont-Fletcher-Folio (1647) über Fletcher bringt.

What ever I have seene of Mr. *Fletchers* owne hand, is free from interlining; and his friends affirme he never writ any one thing twice: it seemes he had that rare felicity to prepare and perfect all first in his owne braine; to shape and attire his *Notions*, to adde or loppe off, before he committed one word to writing, and never touched pen till all was to stand as firme and immutable as if ingraven in Brasse or Marble.

Und auch für die Entstehung von Shakespeare's Folio ist die genannte Parallele lehrreich. Es handelt sich gar nicht, wie Hecht meint, um einen Gegensatz zu den Schauspielern, wo sie doch selbst an der Drucklegung von Anfang an beteiligt sein mußten. Auch die Folio von Beaumont und Fletcher ist durch den literarisch geschulten Shirley unter Beteiligung der Schauspieler des Königs herausgebracht worden. Diese selbst berufen sich in ihrer Widmung an Philip Grafen von Pembroke und Montgomery auf jenes Vorbild: «*directed by the example of some, who once steered in our qualitie, and so fortunately aspired to choose your Honour, joyned with your (now glorified) Brother, Patrons to the flowing composition of the then expired sweet Swan of Avon Shakespeare*».

Wollte Shakespeare seine Dramen gesammelt herausgeben, so konnte das natürlich nur mit Hilfe der Schaupsieler des Königs geschehen, die im Besitz der Handschriften und korrigierten Quartdrucke waren. Er mußte sich also mit ihnen in Verbindung setzen, genau so wie das Shirley getan hat, und zwar zunächst mit Burbadge, Hemming und Condell, die, wie das Patent von 1619 zeigt, damals an ihrer Spitze standen.

Nun kommt die doch gewiß sehr auffallende Tatsache dazu, daß er gerade dieser drei Schauspieler in dem Zusatz zu seinem Testamentsentwurf gedenkt, der im März nach Judith's Hochzeit, 10. 2. 1616, eingefügt wurde, nach dem Datum also, an dem er vermutlich mit Ben Jonson über die Folioausgaben von Dramen gesprochen hatte. Die Verheiratung seiner zweiten Tochter hatte eine Abänderung des Testaments nötig gemacht. Wenn er dabei im März Andenkenringe für seine drei Schauspielergenossen Hemmyng, Burbadge und Condell einsetzt, an die er im Januar nicht gedacht hatte, so kann man doch wirklich nicht bezweifeln, daß

irgend etwas in der Zwischenzeit vorgefallen war, was sie ihm wieder nahe brachte. Natürlich ist auch etwas passiert, was ihn veranlaßte seine vier Stratforder Freunde Sadler, Reynolds und die Brüder Nashe mit Legaten zu bedenken — nur interessiert dies die Literaturgeschichte herzlich wenig. Mit diesen konnte er jeden Tag in irgendeiner Stratforder Wirtsstube zusammentreffen, — die drei Schauspieler aber saßen in London: das ist doch ein Unterschied, den man nicht wegleugnen kann.

Dieselben Schauspieler, die im März 1616 die Andenkenringe bekamen, haben dann die Dramen Shakespeare's gesammelt und in der großen Folio publiziert — wenigstens soweit sie 1623 noch am Leben waren. Ist es wirklich so unwahrscheinlich, daß ein Zusammenhang zwischen diesen beiden Tatsachen besteht? Man hat ihn bisher immer übersehen, weil man den Namen von Burbage im Testament, aber nicht unter den Herausgebern der Folio fand: Burbage war ja 1619 gestorben. Indessen spricht nichts dagegen, daß er, das angesehenste Mitglied der Truppe, ebenfalls einen Teil der Arbeit übernommen hatte — ja man könnte versucht sein, in der hier zum ersten Male auftretenden Dreiteilung der Dramen in Komödien, Historien und Tragödien einen Rest des ursprünglichen Verteilungsplanes auf die drei Mitarbeiter zu sehen.

Es ergibt sich also mit der Wahrscheinlichkeit, die eine historisch-psychologische Beweisreihe eben zuläßt, daß Shakespeare von Ben Jonson angeregt, wie dieser eine Sammlung seiner Dramen — seiner «*Works*» — in einer großen Folioausgabe plante, und daß die von ihm mit den Vorarbeiten betrauten Schauspieler-Freunde schließlich diesen Plan zur Tat werden ließen. Daß er deshalb, wie Hecht meint, «ein Mann der Feder» sein müsse, «der planvoll Literatur hervorbringt», geht daraus aber keineswegs hervor. Es kann sich ja sehr wohl um eine Einschätzung des Dramas als Dichtung handeln, zu der ihn sein Freund Ben Jonson erst nach der Vollendung seines Lebenswerks, im Frühjahr 1616, bekehrte.

Hecht's Hauptargument gegen meine Ansicht ist aber eines *ex silentio*: «Bestand ein . . . Auftrag Shakespeare's an seine früheren Kollegen, so gab es allerdings eine Stelle, an der ein Hinweis darauf schon aus Gründen der sich daraus ergebenden werbenden Kraft nicht hätte unterbleiben können» — die Vorrede der Folio. Dort steht nur der Satz «Es wäre gewiß zu wünschen gewesen, daß der Autor selbst am Leben wäre, um seine eigenen Schriften herauszugeben und den Druck zu überwachen; aber es ward anders be-

stimmt, und der Tod beraubte ihn dieses Rechts». Hecht gibt zu, daß man diese Stelle so auslegen kann, daß ein Plan, wie er von mir skizziert wurde, bestanden habe, «man muß es aber nicht, und nur in der Zwangsläufigkeit liegt die überzeugende Kraft einer philologischen Interpretation» — Worte, deren Berechtigung in gewissem Sinne nicht verkannt werden soll, die sich aber hier, wie ich glauben möchte, direkt gegen seine eigene Beweisführung richten. Denn ein ebensolcher, in der Philologie mit Recht stets mißtrauisch angesehener Beweis ex silentio ist Hecht's zweites Argument: es handelt sich um das im letzten Shakespeare-Jahrbuch (58, 158) abgedruckte Gedicht von Sir Henry Salusbury an seine «*good freendes*» Hemming und Condell, wo er sie zur Herausgabe von Shakespeare's Werken beglückwünscht, weil sie da dem Schoß der Erde eine reichere Goldmine entnommen hätten als die Spanier in Mexiko. Die Berufung auf Shakespeare's eigene Absicht hätte hier doch sehr nahe gelegen, meint Hecht, sie hätte den Ruhm der Vollstrecker seines Willens geweiht und verklärt, so daß die Übergehung hier unverständlich wäre. Auch in diesem Fall muß man entgegenhalten, daß wir in die Psychologie des uns gänzlich fremden Sir Henry Salusbury doch noch viel weniger Einblick haben als in die Shakespeare's und wir uns zunächst einmal fragen können, warum er dessen Namen weder im Gedicht selbst noch in der Überschrift nennt. Diese ganze Forderung auf Angabe des Auftrags scheint mir doch von modernen Empfindungen auszugehen, die das persönliche Interesse viel stärker betonen, als dies in der ersten Hälfte des 17. Jh. der Fall war. Wir erfahren ja von dem Dramatiker und Literaten Shirley in seiner Einleitung noch viel weniger über sein persönliches Verhältnis zu Fletcher, dessen Werke er herausgibt. Damit müssen wir uns abfinden und müssen, wie ich es versucht habe, auf indirektem Wege hinter das Geheimnis zu kommen suchen — das Geheimnis von Shakespeare's literarischem Testament.

Die sogenannte Shakespeare-Bacon-Frage.

Festvortrag, gehalten auf der Hauptversammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft am 24. 4. 1924.

Von

Emil Wolff.

Der Gegenstand, über den ich heute die Ehre habe vor Ihnen zu sprechen, ist im Kreise der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft erst einmal in öffentlicher Rede behandelt worden. Am 23. April 1895 hat Kuno Fischer seinen magistralen Festvortrag über «Shakespeare und die Bacon-Mythen» gehalten, zu dieser Aufgabe berufen ebenso als der Autor der ersten großen Gesamtdarstellung des Lebens und des Werkes Bacon's in deutscher Sprache wie als der glänzende und geistesgewaltige Interpret Shakespeare's, als den er sich vor allem in seinem Buch über «Hamlet» erwiesen hat. Es erfüllt mich mit besonderer und tiefer Genugtuung, daß es mir vergönnt ist, heute in der großen unsichtbaren Schlachtordnung, in der ein Kämpfer den anderen ablöst, solange ein Reich selbstbewußten Geistes überhaupt besteht, an die Stelle zu treten, an der Kuno Fischer vor fast einem Menschenalter gefochten hat, seine Stöße führend zugleich mit jener freispielenden Gelöstheit der Bewegung und jener gesammelten sicheren Wucht, wie sie nur aus der in sich selbst ruhenden Überlegenheit ganz und gar durchgebildeter Kraft entspringen. Der Nachgeborene, der den Platz dahingegangener Heroen einzunehmen hat, darf vielleicht Mut und Zuversicht schöpfen aus dem Bewußtsein, daß er sich einfügt in die Kette einer großen Überlieferung, jener Überlieferung, in die sich Geist und Leben vor dem Grauen der herrschenden Zeit geflüchtet zu haben scheinen, in der sie allein noch waltend und gegenwärtig sind. Das Reich dieser Überlieferung ist das Reich

des Gedankens, die Welt des seiner selbst bewußten Geistes, wie sie das deutsche Denken verwirklicht hat, in einer höchsten Anstrengung die reichste Fülle lebendigen Inhalts mit der umspannenden Kraft vernünftiger Form bewältigend. Die einzigartige Stellung Kuno Fischer's in der Geschichte des deutschen Geistes gründet sich darauf, daß es eine Zeit gegeben hat, in der er nahezu allein der Träger und Bewahrer der reinen Idee der Philosophie gewesen ist, nahezu allein jene intensive Energie des Geistes verkörpert hat, die der wahre Quell des Lebens ist. Aus dieser Überlegung heraus gewinnt die schöne Fügung, die mich vor meine heutige Aufgabe stellt, erst ihren tiefen Sinn, gewinnt die Berufung auf die durch den Meister vermittelte Tradition erst ihre echte Bedeutung.

Es könnte allerdings scheinen, als bedürfe es zur Behandlung des Gegenstandes, der uns beschäftigen soll, zu einer Würdigung der sogenannten Shakespeare-Bacon-Frage, überhaupt nicht einer Besinnung, die so nahe hinführt an die letzten Gründe und äußersten Grenzen dessen, was wir unsere geistige Welt nennen, als hieße es, das vorliegende Problem mit einer gewissen Schwerfälligkeit verkennen, wenn man sich ihm mit so feierlichem Ernst nähert.

Versucht man, sich darüber Rechenschaft zu geben, was denn wahrhaft ernst und ernst zu nehmen ist, so wird man auf eine sehr klare Beziehung zwischen den verschiedenen Graden der Ernsthaftigkeit und des Ernstzunehmenden und den verschiedenen Schichten dessen, was in echtem Sinn wirklich zu nennen ist, geführt. Wenn Wirklichkeit eine Verbindung von wesentlichem Inhalt mit durchgebildeter geistiger Form voraussetzt, so wird das Maß des Ernstes, dessen eine Zeit fähig ist, und damit zugleich das Maß ihrer Kraft, das Nichtige durch die befreiende Überlegenheit einer Betrachtungsweise, der sich sein komischer Charakter enthüllt, zu überwinden, von ihrem Vermögen, sich zu vollendeter Wirklichkeit zu gestalten, bestimmt. Es handelt sich — das muß von Anfang an scharf betont werden — bei der sogenannten Shakespeare-Bacon-Frage nicht um eine wissenschaftliche Kontroverse in dem Sinn, daß verschiedene ihrem Ursprung und ihrer Begründung nach gleichwertige Möglichkeiten zur Erklärung und zum Verständnis eines gegebenen Sachverhaltes vorlägen, die nach ihrer Beweiskraft und ihrer inneren Wahrscheinlichkeit gegen einander abzuwägen wären. Eine solche Kontroverse kann schließlich nach der einen oder anderen Seite vorläufig oder endgültig dadurch entschieden werden, daß das Urteil der maßgebenden Sachverstän-

digen sich für eine der sich befehdenden Ansichten erklärt. Die allgemeine Meinung wird, wenn der Gegenstand sie überhaupt beschäftigt, sich in der Regel bei einer solchen Lösung beruhigen. In unserem Fall aber liegt das Eigentümliche der Situation darin, daß alle Sachverständigen über den Kernpunkt völlig einig sind, und daß die Gegner mit allen Mitteln darnach streben, sie aus der Stellung einer objektiv urteilenden Instanz in die einer interessierten Partei zu drängen. Gelingt dies, so wird die letzte Entscheidung dem allgemeinen Bewußtsein oder der öffentlichen Meinung zugeschoben. Eine Entscheidung dieses Gerichtshofs würde natürlich für die objektive Wahrheit gänzlich ohne Bedeutung sein, und Shakespeare bliebe der Autor seiner Dramen, auch wenn die souveränen Völker der Vereinigten Staaten von Amerika und des englischen Weltreichs sich einstimmig zu dem Glauben bekännten, daß der größte englische Dichter Francis Bacon geheißen habe.

Es steht aber in diesem Kampf doch noch mehr auf dem Spiel als die Anerkennung oder Nichtanerkennung der geschichtlichen Wahrheit durch größere oder kleinere Gruppen von Menschen. Denn es kommt, mehr noch als auf den strittigen Inhalt, auf die gesamte geistige Einstellung dem vorliegenden Problem gegenüber an, auf die Frage, ob kühle und besonnene Prüfung der Überlieferung, ob kritische Selbstbeherrschung und die Kraft zu der auf das Unmögliche verzichtenden Selbstbeschränkung die Herrschaft behalten, oder ob, wenigstens in diesem besonderen Falle, die Schranken niedergerissen werden sollen, die bestimmt sind, den Einbruch dunkler und unberechenbarer seelischer Gewalten abzuwehren, die eitle Willkür und die glückshungrige Maßlosigkeit des hinter der Maske geistiger Bewegtheit sich verhüllenden triebhaften, für immer in die Dämmerung der Halbbewußtheit gebannten Lebens in seinen Grenzen festzuhalten. Es handelt sich also um nicht mehr und um nicht weniger als um einen Akt der Selbstbehauptung des Geistes, wenn wir versuchen, die öffentliche Meinung über die sogenannte Shakespeare-Bacon-Frage aufzuklären. Ein anderes Ziel, als diese Aufklärung der öffentlichen Meinung, kann eine Behandlung des Gegenstandes kaum haben. Mit den Vertretern des Bacon-Glaubens sich auseinanderzusetzen in der Hoffnung, sie zu überzeugen, wäre ebenso aussichtslos, wie wenn um die Mitte des 17. Jahrhunderts ein humaner Theologe sich bemüht hätte, die ersten Quäker zu veranlassen, ihre Mitmenschen mit dem sonst gebräuchlichen Pronomen «Ihr» oder «Sie»

anstatt des von ihnen beliebten «Du» anzureden. Gerade aber, wenn wir die notwendige Stellungnahme der öffentlichen Meinung gegenüber ins Auge fassen, werden wir zu der Frage der Ernsthaftigkeit unserer Materie zurückgeführt. Es mag ein wenig paradox klingen, aber es scheint mir erlaubt zu sagen: Das Maß der geistigen Haltung einer Zeit, der Grad der gestalteten geistigen Wirklichkeit, den sie erreicht hat, läßt sich an der Schärfe und Feinheit ihres Gefühls für die Abschattungen des wahrhaft Ernsten und des in irgend einem Sinne Komischen bestimmen; denn schließlich bedeutet die Empfindlichkeit für diese Unterschiede doch nur, daß ein sicheres und vollentwickeltes Verständnis für das Wesen geistiger Form und ein klares Wissen um echte Qualität vorhanden ist. In einer Gesellschaft, die über ein solches Organ verfügt, wird alles, was aus dumpfer Unfreiheit heraus ans Licht tritt und in seiner Gebundenheit sich in ohnmächtiger Heftigkeit gebärdet, alsbald durch ein Lächeln und ein leises Achselzucken erledigt werden. Eine Gefahr der Verfinsterung einmal erreichter geistiger Klarheit, eine Verwirrung der fest in sich ruhenden geistigen Ordnung ist nicht zu fürchten. Aus dieser selbstherrlichen Überlegenheit des Geistes heraus konnte Shaftesbury ein Kriterium der Wahrheit darin sehen, daß sie dem Lächerlichen gegenüber gefeit ist, und raten, allem Eifer der Sektierer und Visionäre nur mit dieser mildesten, aber tötlichsten Waffe zu begegnen, der Waffe, womit Kant jener Erscheinung, die man den Leviathan unter den sonderbaren Lebewesen nennen könnte, deren Gattung uns hier beschäftigt, in seinen „Träumen eines Geistersehers" zu Leibe geht, den „Arcana Celestia" des Swedenborg. Die Zeit, in der wir leben, hat in ihrem allgemeinen Bewußtsein jede innere Geschlossenheit geistiger Form und, man darf es ohne zu übertreiben sagen, so gut wie jedes feinere Gefühl für die Unterschiede geistiger Qualität eingebüßt. Mit der Abstumpfung der öffentlichen Meinung für tiefere und leise abgestufte Wirkungen haben zugleich die groben Möglichkeiten, sie in irgend einem Sinne zu beeinflussen, in einer vordem unerhörten Weise zugenommen. Die äußere Gestalt des modernen Lebens ist der Entwicklung der Fähigkeit zu geduldiger und besonnener Prüfung schwieriger Fragen feindlich und die innere Hilflosigkeit der mehr und mehr eine unterscheidende Gliederung verlierenden großen Massen, läßt sie begierig nach allem greifen, was ihrem starken und ungezügelten Verlangen entspricht nach dem, was einerseits wunderbar und geheimnisvoll, scharf-

sinnig und von dem Nimbus der neuen, um Anerkennung ringenden Idee umstrahlt erscheint, andererseits doch hinreichend platt und primitiv, sentimental genug und mit dem nötigen schlechten Pathos vorgetragen ist, um ihrem Verstande einzuleuchten und ihrem trüben Bedürfnis nach einer Art seelischer Erhebung zu genügen. Und wo aus dem eingeebneten Ganzen sich noch geistig anspruchsvollere Schichten vereinzelt herausheben, besteht die Gefahr, daß eine Art müder Übersättigung durch unzählige, von allen Seiten hereindringende Reize und das Fehlen der geistigen Energie, die zur produktiven Bewältigung der gestellten Aufgabe erforderlich wäre, auch sie dem handgreiflich derb gewobenen Zauber, der Denken und Einbildungskraft in so angenehme und oberflächliche Bewegung zu versetzen weiß, ohne wirksamen Widerstand erliegen lassen.

So erhält unsere Frage eine über ihren unmittelbaren Bereich hinausgehende symptomatische Bedeutung.

In einer Umwelt aber, die den heiligen und in sich befangenen Ernst der Unmittelbarkeit längst verloren hat, während sie sich zu dem freien mittelbaren Ernst des bei sich weilenden Gedankens nicht erheben kann, in einer Umwelt ohne Maßstab und ohne Haltung, bleibt uns nur eines: die ganze Härte des Gegensatzes herauszustellen, der den Schein vom Wesen, den Schatten von der Gestalt scheidet; für eine kurze Spanne den Blick auf dem wildgeschäftigen Treiben seltsamer Gespenster ruhen zu lassen und unbekümmert durch den Schwarm hindurchzuschreiten aus der fahlen Dämmerung in einen lichten Tag lebendiger Wirklichkeit.

Der Kern der sogenannten Shakespeare-Bacon-Frage liegt in dem folgenden Sachverhalt beschlossen: Es sind uns einerseits unter dem Namen William Shakespeare's in der Hauptsache zwei epische Gedichte, eine Sammlung von 154 Sonetten und 36 Dramen in den Jahren 1593—1623 überliefert. Es ist andererseits die historische Existenz eines Individuums William Shakespeare durch eine Reihe von Dokumenten einwandfrei beglaubigt. So wissen wir unter anderem den Tag seiner Taufe, kennen wir seinen Geburtsort, seine Eltern, haben eine auf seine Heirat bezügliche Urkunde; wir können seine Beziehungen zum Theater an erhaltenen Dokumenten feststellen, das allmähliche Wachstum seines Besitzes auf dem gleichen Wege verfolgen. Wir haben endlich sein Testament und wissen den Tag seines Todes. Sein Grabmal in der Kirche zu Stratford ist vorhanden. In der gesamten uns zugänglichen Über-

lieferung des 16. und 17. Jahrhunderts findet sich nicht die leiseste Spur, die auf einen Zweifel an der Identität dieses am 23. April 1616 zu Stratford verstorbenen William Shakespeare mit dem Autor der genannten Werke hinwiese. Im Laufe des 19. Jahrhunderts tritt nun die Behauptung hervor, daß zwischen dem Charakter der diesem William Shakespeare zugeschriebenen Werke und dem Bild, das sich aus der Überlieferung von der Abkunft, dem Entwicklungsgang und dem Wesen dieses William Shakespeare mit Notwendigkeit ergibt, ein so unlösbarer Widerspruch bestehe, daß die Unmöglichkeit seiner Verfasserschaft als bewiesen zu betrachten, und der wahre Autor erst zu ermitteln sei. Als dieser Autor wird aber sofort der Philosoph und Lord-Kanzler Francis Bacon, Viscount of St. Albans, bezeichnet. Damit ist das sogenannte Problem gestellt, um das sich nun eine immer mehr anschwellende Literatur anhäuft. Von Amerika und England ausgehend greift die Bewegung auf Australien, Deutschland, Österreich, Belgien, Holland über. Während sie in der Hauptsache auf die Verfasserschaft Bacon's eingeschworen ist und allmählich zur Ausbildung eines immer mehr ins Phantastische und Mythische sich verlierenden Bacon-Kultes führt, entwickelt sie auch einzelne Richtungen, die den für Bacon erhobenen Anspruch heftig bekämpfen und an seine Stelle entweder seinen Bruder Anthony Bacon, Sir Walter Raleigh, Marlowe oder einen großen Herrn der Zeit, wie den Earl of Southampton, den Earl of Rutland, den Earl of Oxford oder den Earl of Derby setzen wollen.

Wenn auch das erste Buch, in dem ein Zweifel an der Autorschaft Shakespeare's ausgesprochen worden ist, «The Romance of Yachting» des amerikanischen Obersten Joseph C. Hart, erschienen 1848, zu sein scheint; wenn ferner auch in einem anonymen Artikel von «Chambers' Edinburgh Journal» vom 7. August 1852 die Vermutung ausgesprochen ist, Shakespeare habe „einen Dichter gehalten», der seine Werke geschrieben habe, so kann doch als die eigentliche Begründerin der Bewegung Miss Delia Bacon (geb. in Tallmadge, Ohio, 1811) bezeichnet werden, die zuerst in einem Aufsatz in «Putnam's Monthly» vom Januar 1856 und dann in dem im nächsten Jahre erschienenen Buch «The Philosophy of the Plays of Shakespeare unfolded» Bacon in geheimnisvolle Beziehung zu den Dramen Shakespeare's gesetzt hat. In jüngster Zeit glaubt man allerdings einen Beleg für eine viel ältere Existenz der Bacon-Shakespeare-Frage gefunden zu haben. Ich

entnehme ihn dem ersten Heft der «American Baconiana», dessen Kenntnis ich der Liebenswürdigkeit der Baronin Blomberg in Boston verdanke. Es handelt sich um «The Story of the Learned Pig», einen 1786 erschienenen Roman, der in eine Gruppe von Erzählungen des 18. Jahrhunderts gehört, deren Grundschema schon im «Spectator» auftritt. Das gelehrte Schwein erzählt die Geschichte der verschiedenen Existenzen, die es, immer wieder in neuer Gestalt geboren, durchlaufen hat. Die Reihe beginnt mit Romulus und führt schließlich zu einem Leben im London der Königin Elisabeth und Shakespeare's. Es scheint, daß das pythagoräische Tier damals zum Theater dadurch in Beziehung trat, daß es die Pferde der Zuschauer während der Vorstellung hielt — ein Zug, der bekanntlich von Shakespeare überliefert wird. Jedenfalls schließt es mit Shakespeare Freundschaft und erfährt von ihm allerlei über seine Lebensgeschichte. Vor allem ist es in der Lage, die Überlieferung über des jungen Shakespeare Wilddieberei entschieden zu dementieren und an ihre Stelle ein zärtliches Abenteuer mit der Gattin eines Richters zu setzen, das den in flagranti ertappten Galan veranlaßt, seiner Vaterstadt den Rücken zu kehren. Weiterhin gibt sich das Schwein als Autor des «Hamlet», «Othello», des «Sommernachtstraum», des «Sturmes» und von «Wie es Euch gefällt» zu erkennen, die zu Unrecht Shakespeare zugeschrieben werden. «Daß ich Dichter wurde» fügt es hinzu,, «ist weiter nicht zu verwundern, da nichts natürlicher ist, als daß wir die Art und Manier derjenigen annehmen, mit denen wir in vertraulichem Umgang lebten.» Nachdem es die sämtlichen Kommentare zu seinen eigenen und Shakespeare's Werken als gänzlich verkehrt bezeichnet hat, erzählt es noch, wie es einem heftigen Anfall von Spleen, erzeugt durch die Zurücksetzung, die ihm Shakespeare gegenüber von der Welt widerfährt, nach einer Periode kurzen Glückes erlegen ist. Diese kleine Geschichte scheint erwähnenswert, weil die Deutung, die ihr durch ihren Entdecker zuteil wird, nicht nur einen besonders deutlichen Beweis für den exquisiten Humor liefert, dessen sich die Kreise, die den «American Baconiana» nahestehen, erfreuen, sondern weil an diesem kleinen Beispiel die ganze Mentalität der Bewegung sofort klar in Erscheinung tritt. Das Titelbild des Buches — das gelehrte Schwein, auf den Hinterbeinen stehend, unterhält sich mit einem lebhaft gestikulierenden Herrn in der Tracht der Zeit — und die Seiten, die den Passus über Shakespeare enthalten, werden in Photographie wiedergegeben.

«Denn», so fügt der Entdecker hinzu, «sie bieten als Dokumente ein besonderes Interesse, nicht so sehr, weil sie zeigen, wer in Wirklichkeit der Verfasser der Shakespeare'schen Dramen war, als deshalb, weil sie die Tatsache zur allgemeinen Kenntnis bringen, daß im 18. Jahrhundert schon eine Bacon-Frage bestanden hat.» Hier ist zu bemerken, daß von dem Leser wohl ohne weiteres vorausgesetzt wird, daß er die Beziehung zwischen «Pig» (Schwein) und «Bacon» (Speck) mit einem Blick erkennt. Und der geübte Leser der einschlägigen Literatur wird diesen Zusammenhang auch sofort herstellen. Damit ist aber die Bedeutung der Entdeckung keineswegs erschöpft. Die erste Existenz, deren das Schwein sich erinnert, ist die des Romulus. Nun wird in einem Gedicht auf den Hingang Bacon's dieser als Quirinus bezeichnet. Quirinus heißt aber «Speerschüttler» und «war auch ein Spitzname (nickname) des Romulus, weil er einen Speer in den Quirinal stieß oder warf». (Ich zitiere wörtlich). «So haben wir eine zweite Anspielung darauf, daß das gelehrte Schwein Shakespeare ist; denn es sagt, es sei Romulus gewesen; — Romulus war Quirinus - - und Quirinus war Shakespeare».

Der anonyme Autor des «Learned Pig» nennt sich «Transmigratus» (also etwa «der Herübergewanderte», da ja mit der Vorstellung der Seelenwanderung gespielt wird). Ein so schönes langes Wort lädt jeden erfahrenen Bacon-Forscher zur Anwendung der Entzifferungsmethode ein. Setzt man für die einzelnen Buchstaben ihre Zahlwerte, so daß a = 1, b = 2 usw. ist, so ergibt die Summe der Buchstabenwerte die Zahl 171. Setzt man nun für die Buchstaben des Wortes «Francis» die Zahlen einer anderen Chiffre ein, in der a = 27, b = 28, i = 36, k aber dann = 10, l = 11 usw. ist, so ergibt die Summe dieser Zahlen auch 171. Mit diesem Resultat werden wir entlassen, und es ist nun unsere Sache, darüber nachzudenken, warum der anonyme Autor von 1786, der doch offenbar die höchsten und tiefsten Einsichten der modernsten Adepten schon besessen hat, der nicht nur weiß, daß Bacon der Autor der Werke Shakespeare's ist, sondern auch Bacon's eigene Chiffren kennt und sie ebenso fein und geistreich zu gebrauchen weiß, wie der große Meister selbst, warum in aller Welt dieser merkwürdige Mann dies alles im Jahre 1786 nur so ängstlich und verhüllt mitgeteilt hat? War es, weil die Welt damals zu sehr im Banne der schnöden Aufklärung befangen und für die große Erleuchtung noch nicht reif war, und sind diese geheimnisvollen Andeutungen für ein späteres,

hellsichtigeres Geschlecht bestimmt? Und woher, fragen wir weiter, kam ihm all dieses Wissen? Aber vielleicht ist dies alles unwürdige Vernünftelei. Vielleicht enthielt das Wort «Transmigratus» eine Offenbarung, die noch tiefer und beglückender ist als die Zahl 171. Wie, wenn das «gelehrte Schwein» ein echter Scherz des wirklich reinkarnierten Francis Bacon wäre — er wäre ganz im Stil des eigentümlich trockenen Humors, den seine wahren Bewunderer immer wieder in seinen Kryptogrammen neu entdecken.

Aber das schlau-einfältige Lächeln des sonderbarsten aller Monomanen, des Bacon der Chiffren und Kryptogramme, wandelt sich in den grauenhaft leeren und doch äußerst gespannten Ausdruck einer Maske wahrer Besessenheit, wenn wir uns dem wirklichen geschichtlichen Anfang unserer Bewegung zuwenden. Vor dem Bild der Delia Bacon wird der Humor echt und nimmt jene grimmigste Gestalt an, in der er sich läutert zu einem furchtlosen Erkennen jener geheimnisvollen Ironie menschlichen Wesens, die es fügt, daß reine Idee und trüber Wahn, die äußersten Gegensätze der geistigen Welt, in ihrer Wirkung und Erscheinung nur durch eine kaum sichtbare Grenze getrennt sind. Im Grunde scheint sie nicht Bacon allein, sondern einem geheimen Kreis begnadeter Dichter und Denker die Verfasserschaft der Werke Shakespeare's zugeschrieben zu haben; den Schlüssel zu dem Geheimnis glaubt sie bestimmt zu besitzen — in den Briefen Bacon's hat sie ihn als Chiffre gefunden. Des Rätsels Lösung ist, nach den sicheren Anweisungen, die sie entdeckt hat, geborgen in dem Grab Shakespeare's in der Kirche von Stratford. Dort liegen, geschützt durch den Fluch auf der Grabplatte, der den Störer der Grabesruhe Shakespeare's bedroht, die schriftlichen Zeugnisse für die Richtigkeit ihrer Behauptungen aufbewahrt. Allen Schwierigkeiten zum Trotz gelingt es ihr, nach England zu kommen. Ihr Ziel ist die Öffnung des Grabes in Stratford. In St. Albans folgt sie den Spuren Bacon's, in London entstehen ihre beiden Publikationen, endlich sehen wir sie in Stratford, magnetisch angezogen durch die Kirche, eifrig bemüht von dem Pfarrer die Erlaubnis zur Öffnung des Grabes zu erlangen. Man scheint sie klug und schonend mit halben Versprechungen hingehalten zu haben, hat ihr wohl sogar einmal einen einsamen nächtlichen Besuch der Kirche gestattet — dies alles ist von Nathaniel Hawthorne mit wirksamer Eindringlichkeit, wenn auch in poetischer Verklärung geschildert worden. Endlich bricht die Nacht des Wahnsinns völlig herein. Man bringt sie

nach Amerika zurück, wo sie anderthalb Jahre nach ihrer Rückkehr — 1859 — gestorben ist.

Über ihr Buch fällt derselbe Hawthorne, der es mit einer Vorrede begleitet und die Leidensgeschichte der Verfasserin mit warmer und bewundernder Teilnahme dargestellt hat, ein vernichtendes Urteil. So sehr, stellt er fest, stand sie im Bann der Inspiration, von der sie sich getrieben fühlte, daß sie jede Fähigkeit ihren Stoff zu gestalten, verloren hatte. «Es war da eine große Menge Abfall, den jeder urteilsfähige Herausgeber aus dem Wege geräumt hätte. Aber Miss Bacon gab die ganze ungeschiedene Masse von Inspiration und Unsinn zum Druck.» Das Ergebnis war ein Oktavband von 582 Seiten, so unlesbar, daß Hawthorne selbst gesteht, er kenne nur einzelne Kapitel und verstreute Seiten und Abschnitte. Ja, er glaubt, das Buch habe nur einen einzigen Leser gefunden. «Ein genialer und enthusiastischer junger Mann hat mir versichert, daß er wirklich das Buch vom Anfang bis zum Ende durchgelesen hat und vollkommen zu seinen Lehren bekehrt ist.»

Immerhin treten einige Grundeigentümlichkeiten, die für die ganze Lehre bestimmend bleiben, schon sehr deutlich heraus: die Annahme einer umfassenden Geheimlehre, die versteckt ebenso in den Werken Bacon's und Walter Raleigh's, wie in den Dramen Shakespeare's enthalten ist; die Vorstellung, daß politischer Druck die offene Mitteilung dieser Lehre unmöglich macht; daraus folgend die Notwendigkeit einer in den Werken verborgenen Chiffre, in der ihr wahrer, esoterischer Sinn enthalten ist.

Sind in Delia Bacon's Buch die Keime der später immer üppiger entfalteten Schwarmgeisterei schon deutlich zu erkennen, so nimmt die zweite, mit sogenannten vernünftigen und historischen Argumenten arbeitende Richtung der Gesamtbewegung ihren Anfang mit den Schriften und Vorträgen von William Henry Smith in London, der die Autorschaft Bacon's zum erstenmal in einem offenen Brief an Lord Ellesmere vom September 1856 behauptet hat. Er trägt den Ruhmestitel des ersten englischen Baconiers. Das klassische Werk der von ihm inaugurierten Richtung stammt jedoch wieder von einem Amerikaner: es ist «The Authorship of Shakespeare» von Nathaniel Holmes, zu New York 1866 in erster, 1868 in zweiter, 1875 in dritter, von 601 auf 696 Seiten angewachsener Auflage erschienen. Mit dem Honourable Nathaniel Holmes, eine Weile Richter an dem Supreme Court of Missouri, später Professor of Law an der Law School von Harvard, dem «Apostel der

Bacon-Lehre» tritt der erste der zahlreichen Juristen auf den Plan, die in Amerika und England die besondere Form des Scharfsinns und der Fähigkeit, verwickelte Tatbestände zu entwirren und unbefangen zu prüfen, wie sie ihrem Berufe eigen ist, in den Dienst der Bacon'schen Sache gestellt haben. Die Eigentümlichkeiten forensischer Beredsamkeit und die Anwendung der logischen und dialektischen Methoden, die mit weniger höflichen Namen Rabulisterei, Chikane und Advokatenkniffe genannt werden, bleiben seinem Werk, das vielleicht das geistig Höchststehende der ganzen hier in Betracht kommenden Literatur ist, noch durchaus fern. Aber die Beweisstücke, die die besonneneren Vertreter der Schule bis auf den heutigen Tag in nur leicht veränderter Anordnung und Einkleidung und mit mehr oder weniger Temperament und Witz immer wieder vorbringen, sind zum größten Teil hier schon gesammelt.

Soweit ich sehe, stellt das Buch von Holmes auch den gewissenhaftesten und gründlichsten Versuch dar, die Identität der in den Werken Shakespeare's angeblich enthaltenen Philosophie mit der Bacon'schen Philosophie zu erweisen. Es stellt sich dabei heraus, ein glückliches Ergebnis, das nicht ganz einzig dasteht, daß diese Bacon und Shakespeare gemeinsame Philosophie zugleich die des Verfassers — und eine idealistische Identitätsphilosophie ist, die dann auch noch bei Berkeley wiedergefunden wird. Diese seine Grundeinstellung läßt den Blick des Autors mehr auf Identitäten, als auf scharfe Grenzen und klare Scheidungen der Begriffe gerichtet sein, gibt ihm aber auch Gelegenheit, seine weite Belesenheit auf den verschiedensten Gebieten wirkungsvoll, wenn auch nicht gerade mit kritischer Einsicht, zu verwerten. So willkürlich aber die meisten der von ihm gesammelten Parallelen aus Shakespeare und Bacon anmuten, so verschwommen das philosophische System erscheint, das aus den Dramen erschlossen werden soll, es herrscht doch in der ganzen Darstellung ein wohltuendes Maß, das sowohl die grotesken Interpretationskünste wie den verbitterten Querulantenton der Späteren vermeidet. Das Wesentliche ist: in dem ausführlichen Buch von Holmes liegt die sogenannte Theorie, soweit sie überhaupt greifbar ist, entfaltet und in aller Ausführlichkeit begründet vor.

Soweit man von einer Entwicklung bei dieser ernsthafteren Richtung der Schule reden kann, besteht sie vor allem in einer mit zunehmender Heftigkeit und Leidenschaft geführten Ausein-

andersetzung mit den fortschreitenden oder sich wandelnden Auffassungen der Shakespeare-Forschung und in immer wiederholten Versuchen, ihre neuen Funde in den Dienst der eigenen Anschauung zu stellen oder zu entwerten.

Das, was bei den Baconiern „Entdeckungen" heißt, ist nicht Sache dieser hauptsächlich durch Juristen — Appleton Morgan, Webb, Castle, Lord Penzance, Stotzenburg, Greenwood — vertretenen Gruppe, wenn man auch Georg Cantor, den großen Mathematiker, ihr zuzählen muß, der in den Trauergedichten auf Bacon den «historischen Beweis» für die Tatsache, daß Bacon ein großer Dichter war, entdeckt zu haben glaubt. Mit ihm erscheint unter den Anhängern der Theorie ein großer Name. Cantor, der Schöpfer der Mengenlehre, ist ein Mathematiker ganz hohen Ranges. Das psychologische Problem, das hier vorliegt, ist in diesem Zusammenhang nicht zu erörtern. Die «Entdeckungen» Cantor's sind nicht beweiskräftiger, als was sonst von den Baconianern vorgebracht zu werden pflegt. Auf Grund der Anschauungen Cantor's den Autortitel Shakespeare's zu leugnen wäre etwa so, wie wenn man, unter Berufung auf den Ruhm Newton's, der auch ein abstruses Buch über die Apokalypse geschrieben hat, Ergebnisse kritischer Erforschung der Offenbarung Johannis bestreiten wollte. Durch die Autorität großer Namen wird die Frage nicht entschieden. Es sind nicht wenige bedeutende und große Männer, die immer wieder als Kronzeugen in den Schriften der Baconier erscheinen; teilweise beruhen diese Anführungen auf einfachem Mißverstehen, so vor allem, wenn Coleridge immer wieder genannt wird; teilweise liegen wirklich Äußerungen vor, die einen Zweifel an der Autorschaft Shakespeare's oder sogar eine Einräumung der Möglichkeit, daß Bacon der Verfasser sei, enthalten. Lord Palmerston steht an der Spitze dieser Reihe, die mit Bismarck und Nietzsche schließt. Es ist unglücklich, daß gerade Lord Palmerston und Bismarck neben einander erscheinen; denn in Bezug auf die rein politische Sachkenntnis des edlen Lords, also auf einem Gebiet, auf dem Bismarck's Zeugnis klassisch ist, haben wir ein unter dem unmittelbaren Eindruck einer Unterredung aufgezeichnetes, vernichtendes Urteil des damaligen preußischen Gesandten in Paris. Die, übrigens sehr vorsichtigen und an sich interessanten Äußerungen Bismarck's stammen aus einem Gespräch mit Sydney Whitman. Bismarck meinte, der Dichter der Dramen müßte mit den Staatsgeschäften in Berührung und hinter den Coulissen des politischen

Lebens gewesen sein, außerdem vertraut mit den höflichen gesellschaftlichen Formen und der geistigen Verfeinerung, wie sie in Shakespeare's Zeit nur in den höchsten Kreisen zu treffen waren. Es schien Bismarck weiterhin unglaublich, daß der Verfasser der Shakespeare'schen Dramen sich auf der Höhe des Lebens freiwillig nach Stratford zurückgezogen habe, um dort Jahre lang, abgeschnitten von gebildeter Gesellschaft und ohne Fühlung mit der Welt, zu leben. Es steckt in diesen Sätzen ein übrigens durchaus verständliches subjektives Apriori, eine bestimmte Vorstellung, wie die Dinge sein müßten, das in diesem Falle durch die klaren und feststehenden Tatsachen, ob wir sie nun befriedigend erklären zu können glauben oder nicht, widerlegt wird. Wenn in der Liste der Bacon'schen Gewährsmänner der berühmte radikale Redner John Bright mit dem lapidaren Satz erscheint: «Wer da glaubt, daß William Shakespeare aus Stratford den «Hamlet» oder «Lear» geschrieben hat, ist ein Narr», so fürchte ich, daß John Bright noch vieles andere, was objektiv feststeht, ebenso närrisch erscheinen würde, wie die Tatsache der Autorschaft Shakespeare's. Schließlich tritt bei Sir Edwin Durning-Lawrence unter den großen Bekehrten auch Mark Twain auf, «wie allgemein zugestanden wird», fügt Sir Edwin hinzu, «einer der Weisesten der Menschen». Mark Twain hat 1909 ein kleines Buch geschrieben mit dem Titel «Is Shakespeare dead?» Eine kleine Stilprobe mag diesen Beitrag des bekannten Schriftstellers zu unserem Problem kennzeichnen: «Wir können nachschlagen und die Lebensgeschichte jedes berühmten Rennpferdes der neueren Zeit finden, aber nicht die Shakespeare's! Es gibt viele Gründe dafür, und sie sind in Wagenladungen (der Vermutungen und Conjecturen) von den Troglodyten herbeigeschafft worden; aber es ist ein Grund da, der so viel wert ist wie alle übrigen zusammen, und ganz allein zureichend. Er hat überhaupt keine Geschichte gehabt, die hätte überliefert werden können!»

Nun ist ja allerdings von Bacon weit mehr zu erzählen; allein den leidenschaftlichen Bewunderern seiner blendenden Erscheinung genügt der überlieferte Reichtum seines Lebens nicht. Vielmehr wird es für eine große Richtung unserer Bewegung geradezu charakteristisch, daß sie den Versuch, Bacon als den Autor der Dramen Shakespeare's zu erweisen, mehr und mehr verbindet mit einer eigentümlichen, offenbar ganz elementaren Instinkten der menschlichen Natur entspringenden Tendenz, ihren Helden über alles

Maß hinaus zu steigern, die Grenzen seines Daseins nach allen Seiten hin zu erweitern, ihn zum geheimen Mittelpunkt eines gewaltigen Kreises geistiger und politischer Geschehnisse und Beziehungen zu machen.

Wenn Bacon der Autor der Werke Shakespeare's war, so lag es nahe, daß er von diesem zu seiner Zeit so ängstlich gehüteten Geheimnis der Nachwelt auf irgend eine Weise Kunde hinterlassen hatte. Da er selbst sich am Schluß des 6. Buches seines großen Werkes «Über die Vermehrung der Wissenschaften» mit den Methoden und der Kunst der Geheimschrift beschäftigt und diesen Abschnitt ein Beispiel einer Chiffre eingefügt hatte, so war die Folgerung ohne weiteres gegeben, er müsse in seinen Werken auf diese Weise die so sehnlich gewünschte und eifrig gesuchte Mitteilung versteckt haben. Irgendwie scheint schon Delia Bacon diesen Weg eingeschlagen zu haben.

Nachdem dann Mrs. Windle aus San Francisco 1881 und 1882 eine in den Dramen Shakespeare's entdeckte Chiffre mitgeteilt hatte, erschien 1888 «The Great Cryptogramm» von Donelly, 1889 folgte «The Biliteral Cypher» der Mrs. Gallup, neuaufgelegt 1900 und 1901, dazu kommen mehrere Bände von Orville Ward Owen «Sir Francis Bacon's Cipher Story», 1893 und in den folgenden Jahren erschienen. Daran schließt sich bis in die letzten Jahre herein eine außerordentlich zahlreiche Literatur, die auch in Deutschland Schule gemacht hat, wie unter anderem die drei Bände von Bruno Eelbo, «Bacon's entdeckte Urkunden» (1914—1916), zeigen. In Holland beschäftigte sich neuerdings ein Lehrer der Mathematik in Arnhem, Dr. Speckman mit Bacon's Geheimschrift. Der große Krieg hat zu einer neuen und großartigen Entwicklung der Methoden des Chiffrierens und Entzifferns geführt. In den «American Baconiana» wird mit Genugtuung festgestellt, daß General Cartier vom französischen Entzifferungsdienst und Major Stevenson, Head of the British War Department of Deciphering, im «Mercure de France» (1923) und in «Cassell's Weekly» vom 5. Mai 1923 die «Biliteral Cipher» der Mrs. Gallup diskutiert und bestätigt haben. Diese Aufsätze sind mir leider nicht zugänglich. Es war mir aber während des Krieges vergönnt, gewisse Erfahrungen über den französischen und englischen Chiffrierdienst zu sammeln, die sich mit der erstaunlichen Anspruchlosigkeit, die in einem solchen Urteil zutage träte, nur schwer vereinigen lassen. Die alten Drucke der Werke Bacon's und Shakespeare's enthalten aber nicht nur den

gedruckten Text, sie enthalten auch Vignetten und Zierleisten und, wenigstens die Werke Bacon's, Titelbilder. Der in willkürlichen Arabesken und Ornamenten schwelgende Spieltrieb der Zierleisten und der allegorische Charakter der Titelbilder haben der Phantasie baconischer Forscher ein weiteres und sehr fruchtbares Feld eröffnet. Zierleisten haben die Eigenschaft, sich in vielen Büchern der verschiedensten Autoren wiederzufinden; das gibt zur Herstellung immer neuer, reizvoller Beziehungen willkommenen Anlaß. Titelbilder haben auch Bücher des 17. Jahrhunderts, die nicht von Bacon stammen, aber es finden sich auf ihnen Personen in der Kleidung und mit der Barttracht der Zeit, die sich unschwer mit dem der Voraussetzung nach allgegenwärtigen Lord-Kanzler identifizieren lassen. Einer der bekanntesten deutschen Baconier, Edwin Bormann, hat sich auf diesem Gebiet besonders hervorgetan. Neuerdings gehört der Reichtum an Photographien der alten Drucke und an Bildern aller Art zu den besonderen Kennzeichen der wahren Bacon-Literatur. Das Erstaunlichste in der Deutung harmloser Ornamente leistet vielleicht Weber-Ebenhof in seinem «Bacon-Shakespeare-Cervantes» (1917), während Sir Edwin Durning-Lawrence, Bt., in seinem «Bacon is Shakespeare» (1910) die reichste Auswahl von Bildern aller Art bietet. Es ist natürlich besonders reizvoll, die Deutung des Bildes mit der Enträtselung bedeutsamer Seitenzahlen und der Entzifferung einer Geheimschrift zu kombinieren. In besonderem Maße ist das Albert Freund in seinem Buche «Das Bild des Speerschüttlers. Die Lösung des Shakespeare-Rätsels», Hamburg 1921, gelungen. Was ist nun aber der Inhalt all dieser Entdeckungen? Wir erfahren nicht nur, daß Bacon außer den Werken Shakespeare's auch die einer großen Anzahl seiner Zeitgenossen, um nur einige zu nennen: etwa Spenser's, Lyly's, Florio's, Nash's, Greene's, Peele's, Marlowe's, daß er Burton's «Anatomy of Melancholy» und das berüchtigte Pamphlet «Leicester's Commonwealth» geschrieben, daß er Ilias, Odyssee und Aeneis übersetzt hat; daß er, wie der Graf Essex, sein jüngerer Bruder, einer geheimen Ehe der Königin Elisabeth mit dem Grafen Leicester entstammt, also der Erbe des englischen Thrones ist und eigentlich Francis Tudor heißt, daß er mit 16 Jahren in Margarete von Navarra verliebt war; wir erfahren allerlei Skandalöses aus dem Leben der Königin Elisabeth, erhalten einen Originalbericht über eine Begegnung der Königin Elisabeth mit Maria Stuart. Was Bacon mit so unend-

licher Mühe unter den verschiedensten Chiffren in seine Werke hineinversteckt hat, ist der elendeste Hintertreppenroman, der sich ausdenken läßt. Und in welchem Stil sind diese Dinge erzählt! Nach der Entdeckung Owen's ist es eine Vision, die Bacon in seiner Jugend den Gedanken der Chiffre eingibt. Während er in den Sprüchen Salomonis liest, erfüllt eine Flamme das Gemach und eine göttliche Stimme spricht zu ihm. Sie sagt unter anderem: «Bei deiner Geburt war der Vorhof des Himmels voll feuriger Gestalten; die Ziegen liefen von den Bergen herab auf die erschreckten Gefilde, und die Herden brüllten seltsam» (darin scheint eine Erinnerung an Pan aus Bacon's «De Sapientia Veterum» zu stecken). «Fürchte die Größe nicht, das gebiete ich dir! Einige werden groß durch weltliche Beförderung und Gunst ihrer Fürsten; einigen wird Größe aufgedrungen von der Welt, und einige erringen Größe kraft ihres Verstandes». War es nicht schnöde, um nicht zu sagen lästerlich von Bacon, daß er diese Worte der göttlichen Stimme später in dem Brief an Malvolio deutlich persifliert hat: «Mein Gestirn erhebt mich über dich, aber sei nicht bange vor der Hoheit! Einige werden hoch geboren, einige erwerben Hoheit, und einigen wird sie aufgedrungen. Dein Schicksal tut dir die Hand auf, ergreife es mit Leib und Seele!» Wer so dächte, befände sich in einem abscheulichen Irrtum. Allerdings besteht hier ein tiefer Zusammenhang, dessen Entdeckung ich für mich in Anspruch nehmen muß. Was geht in der Szene des II. Aktes von «Was ihr wollt» vor? Malvolio liest in dem gefundenen Brief die Verse:

«Ich kann gebieten, wo ich liebe;
Doch Schweigen wie Lucrezia's Stahl
Durchbohrt mein Herz voll zarter Triebe,
M. O. A. I. ist meine Wahl.»

Malvolio deutet diese Zeilen. «Ich kann gebieten, wo ich liebe. Nun ja, sie kann über mich gebieten; ich diene ihr, sie ist meine Herrschaft. Nun, das leuchtet jedem notdürftig gesunden Menschenverstand ein. — Dies macht gar keine Schwierigkeit; und der Schluß? Was mag wohl diese Anordnung von Buchstaben bedeuten? Wenn ich machen könnte, daß dies auf die eine oder die andere Art an mir zuträfe. — Sacht. M. O. A. I. — — — — Diese Anspielung ist nicht so deutlich wie die vorige. Und doch, wenn man es ein wenig handhaben wollte, so würde sich's nach mir bequemen; denn jeder von diesen Buchstaben ist in meinem Namen.» Gibt hier nicht der Dichter die deutliche Anweisung wie man eine Chiffre deutet?

»Man muß es ein wenig handhaben, dann wird es sich bequemen.« Aber fragen wir weiter: warum diese merkwürdige Anordnung der Buchstaben? Warum nicht M. A. O. I.? Die Antwort ist für den Kenner einfach. M ist das römische Zahlzeichen für 1000. O ist zugleich Nullzeichen und bedeutet offenbar, daß eine Null wegzulassen ist. Es bleibt 100, nach der einen bekannten Chiffre die Zahl für «Francis Bacon». Nach der gleichen Chiffre geben aber A I = 1 + 9 = 10. Hier bedeutet das vorangehende O offenbar, daß eine Null hinzuzunehmen ist: wir haben also nochmals 100: wieder Francis Bacon.

«Francis Bacon, Francis Bacon ist meine Wahl.»

Bacon hat aus den Worten der göttlichen Stimme aber nicht nur die Malvolio-Szene geschöpft (oder sollen wir vielmehr sagen, in dieser Szene verhüllt eben die Vision dargestellt?), er hat aus dem in dem Text der Verkündigung unmittelbar folgenden einige berühmte Verse für den «Julius Caesar» entnommen: die Worte des Cassius aus dem vierten Akt:

> «Der Strom der menschlichen Geschäfte wechselt.
> Nimmt man die Flut wahr, führt sie zum Glück, etc.» —

stammen wörtlich aus dieser Offenbarung. Für den Entzifferer muß es besonders beglückend gewesen sein, zu sehen, daß die Vision Bacon's in einer Prophezeiung gipfelt, die ihn selbst, Dr. Orville Owen, zum Gegenstande hat: «Denn nicht nach Jahren, nach Jahrhunderten, wird ein Mann auf die Welt kommen, dessen lenksamen und willigen Geist wir von der übernatürlichen Welt her mit besonderer Sorgfalt, durch alle erdenkliche Mühe, bilden und formen wollen in eine Flöte, auf der deine Finger nach Belieben spielen können». Auch hier hat die Stimme Bacon-Shakespeare eine wertvolle Anregung gegeben: Hamlet's Flötengleichnis ist aus der Erinnerung an diese Worte entstanden.

Die aus Entzifferungen gewonnene scurrile Legende zu erweitern bestehen aber noch andere Möglichkeiten in dem Augenblick, wo man ihren Helden in die geheimnisvolle Atmosphäre hineinstellt, die von alters her den Orden der Rosenkreuzer umgibt. Über die Beziehungen Bacon's zu den mythischen Anfängen dieser fragwürdigen mystischen Verbrüderung existiert eine umfangreiche Literatur. Allein Wigston hat darüber vier starke Bände geschrieben. Natürlich findet man in den Geheimschriften den «Rosenkreuzer» wieder: so schließt sich der Ring.

Von den Rosenkreuzern zu den Freimaurern ist nur ein Schritt. Damit ist ein neues weites Reich symbolischer Möglichkeiten geöffnet. Die Grenzen des irdischen Lebens des Helden werden nun zu eng für all den Reichtum, den sie zu fassen haben. So ist denn Bacon im Jahre 1626 gar nicht gestorben. Er ist vielmehr in diesem Jahre «nach Holland geflüchtet, wo er in einem Rosenkreuzerkloster der Wissenschaft und Dichtkunst lebte und im hohen Alter von zirka 104 Jahren gestorben sein soll». Er wird nun, als der Autor von Barclay's «Argenis» der Begründer des politischen Romans und schließlich wird der Bau der Legende gekrönt durch Weber-Ebenhof's Entdeckung, daß auch der «Don Quixote», die «Galatea» und die «Novelas Exemplares» des Cervantes aus seiner Feder geflossen sind.

Über die ursprüngliche Frage nach der Verfasserschaft der Werke Shakespeare's ist die Secte der Baconianer also weit hinausgegangen. Bacon ist zu einer Gestalt geworden, die für seine Anhänger nicht mehr Gegenstand irgendwelcher vernünftig zu begründender Überzeugungen, sondern Inhalt und Mittelpunkt eines aus der Sehnsucht nach einer Realisierung des Absoluten in menschlicher Gestalt geborenen Glaubens ist. Am 25. Mai 1922 hat Herr Gustav Holzer in Heidelberg ein Zirkular erlassen, das den Plan der Errichtung einer Bacon-Gemeinde in Heidelberg ankündigt. «Es handelt sich» wird da ausgeführt, «um eine große, eine heilige Sache, wie im ersten Jahrhundert des Christentums. Der Laienprediger Verulam, «der Prophet einer neuen Offenbarung», wie Herder sagt, will nur, wenn die Fülle der Zeit gekommen ist, das heißt, der unsterbliche Dichter endlich seiner Person nach bekannt geworden ist, das neue moderne Evangelium wahrer Menschlichkeit und Nächstenliebe (der Philanthropie, wie er selbst zu sagen pflegte) lehren. Nicht in einer Bekenntniskirche, sondern in einem guten Theater ..., im «Orpheustheater», das er für die geeignetste allgemeine Volksbildungs- und Erziehungsstätte hält, neben der Kirche. Für Hoch und Nieder. Der aufmerksame Zuschauer, der guten Willens ist, soll da zu richtiger Selbsterkenntnis gelangen, soll da die ganze und volle Wahrheit über sein mehr oder weniger sündhaftes Ich erfahren.» Und wo käme der echte Sektierergeist reiner zum Ausdruck als in den folgenden Sätzen des gleichen Heidelberger Autors: «Die Zeit wird sicherlich kommen, wo es durch zufällig oder in systematischer Forschung (. . .) gefundene Dokumente bewiesen werden wird, daß Bacon der wahre Shakespeare

ist, und dann wird von einer mächtigen richterlichen Stimme das Urteilswort ergehen: Sprich nicht mehr so über die Maßen stolz! Dann wird das Gericht das demütigende Gebot verkünden, den Richterspruch: «Courbe ta tête, Sicambre», wie er einst zu dem Frankenkönig Chlodwig gesprochen wurde im Jahre 496, als er, bis dahin ein Heide, vom hl. Remigius, Bischof von Rheims, getauft wurde.» (Holzer, Who was Shakespeare? London 1910, p. 29).

Man tritt in eine verhältnismäßig klare und nüchterne Welt ein, wenn man von dem Blocksberg der baconischen Walpurgisnacht in die Täler herabsteigt, in denen einzelne fleißige Baumeister mit der Errichtung verschiedener Theorien beschäftigt sind, von denen jede ein Tempel für einen bisher unenthüllten Gott werden soll, der das Idol Shakespeare für immer zu entthronen bestimmt ist. Die Methoden, denen wir begegnen, sind von denen der argumentierenden Baconier wenig verschieden. Das Buch von Thomas Looney (New York 1920), in dem der 17. Earl of Oxford auf den Schild erhoben wird, kenne ich nur dem Titel nach. Es ist aber trotzdem nicht schwer zu erraten, auf welchem Grundstein das Gebäude ruhen wird: es sind nicht nur lyrische Gedichte von ihm bekannt, sondern er wird von Puttenham und Meres als «among the best for comedy» bezeichnet. Amüsant wäre nur zu sehen, wie der Autor sich mit der Tatsache abfindet, daß der Earl 1604 gestorben ist. Aber ich bin überzeugt, es ist ihm gelungen, darüber hinwegzukommen; denn wenn irgendwo, so gilt bei diesen Beweisführungen der Satz: Ce n'est que le premier pas qui coûte . . .

Auf ein sehr ähnliches Fundament ist die Theorie gebaut, die in einem zweibändigen Buch von einem wohlbekannten und verdienten französischen Literaturhistoriker, Abel Lefranc, verfochten wird: «Sous le masque de William Shakespeare: William Stanley, sixième comte de Derby», Paris 1919. Die Theorie bleibt in der Familie; denn es handelt sich um den Schwiegersohn des eben genannten Lord Oxford, der geschichtlich viel weniger ausgeprägte Züge aufweist als der Vater seiner Frau, von dem aber zwei Briefe aus dem Jahr 1592, die im englischen Staatsarchiv erhalten sind, wie es scheint aufgefangene Mitteilungen eines katholischen Agenten, berichten: er sei «penning comedies for the common players». Lefranc bemüht sich, ein Bild des Grafen und seiner Schicksale zu konstruieren, das die Erlebnisgrundlage für die Dramen liefern soll. So wird die «Hamlet-Stimmung» auf jahrelange hartnäckige Prozesse, die er um sein Erbe zu führen hatte, und die daraus re-

sultierende Verbitterung zurückgeführt. Lord Derby ist erst 1642 gestorben, was nicht gerade eine Stütze der Annahme bedeutet.

Weit mehr Aufsehen hat wohl die Theorie erregt, die in dem Earl of Rutland den gesuchten verborgenen Dichter erkennen will. Ihr Protagonist, der durch das unter dem Pseudonym Peter Alvor erschienene «Neue Shakespeare-Evangelium» auf Rutland geführt worden ist, Karl Bleibtreu, gehört jedenfalls zu den lebhaftesten und geistig beweglichsten Schriftstellern, denen wir auf dem Gebiet unserer Streitfrage begegnen. 1907 hat er in seinem «Wahren Shakespeare» seine Theorie nicht nur formuliert und kurz begründet, sondern auch zugleich in einer fünfaktigen Tragikomödie «Shakespeare» dramatisiert. Er hat sie weiter entwickelt in der im gleichen Jahr erschienenen «Lösung der Shakespearefrage» und 1923 in «Shakespeare's Geheimnis» mit brillanter Dialektik verteidigt. Einen ungerufenen Bundesgenossen hat er 1913 gefunden. Célestin Demblon, Abgeordneter für Lüttich in der belgischen Kammer, Professor der französischen Literaturgeschichte an der neuen Universität zu Brüssel, der in einem außerordentlich redseligen Buch — «Lord Rutland est Shakespeare. Le plus grand des mystères dévoilé. Shaxper de Stratford hors cause» (Paris 1913) — die These aufgenommen und mit einer Rhetorik verteidigt hat, die für einen empfindlichen Geschmack nicht immer leicht erträglich ist. Bleibtreu wirft ihm vor, «das dreisteste Gedankenplagiat» begangen zu haben und fühlt sich «noch unverfrorener geplündert von einem gewissen New Yorker Herrn», der 1913 auch ein Buch «Rutland» geschrieben zu haben scheint, von dessen Existenz ich nur durch diesen grimmigen Hinweis unterrichtet bin. Wenn man die Beweisgründe, durch die der Anspruch Rutland's erhärtet werden soll, näher betrachtet, so wundert man sich mehr und mehr über ihre Dürftigkeit. Daß Rutland in Italien gewesen ist, daß man in den Worten des Polonius an Laertes Beziehungen zu den Ratschlägen hat finden wollen, die Bacon für ihn schrieb, als er seine Reise auf den Continent antrat, daß er 1603 dem König von Dänemark das Hosenband überbracht hat, daß er mit Essex nach den Azoren gesegelt ist — all dies wird bedeutungslos, wenn es aus dem Roman, den Bleibtreu aus dem Leben Rutland's webt, herausgelöst wird. Rutland ist, 36 Jahre alt, 1612 gestorben. In dem Todesjahr liegt wohl das Hauptfundament der ganzen Theorie — es scheint das Verstummen Shakespeare's nach dem «Sturm» zu erklären; allein all dies wird mehr als aufgewogen

durch das zu späte Geburtsjahr 1576. Die Epen wären Gedichte eines Siebzehnjährigen, der Autor «Richard's III.» könnte kaum älter gewesen sein, Hamlet wäre das Werk eines fünfundzwanzigjährigen Dichters. Bleibtreu weiß wohl, daß hier eine der Hauptschwächen seiner Position liegt und beruft sich auf die Frühreife des Genies. Dann bleibt, noch wunderbarer, die frühzeitige, eigentümliche Erstarrung, von der die Romanzen doch ein nicht zu beseitigendes Zeugnis ablegen. Das Wunder, daß die Entwicklung, die der Dichter des Shakespeare'schen Werkes durchlaufen hat, noch an der Grenze des Knabenalters einsetzen und vor dem Höhepunkt natürlicher männlicher Reife sich vollenden soll, wäre unerklärlicher, als alle die Schwierigkeiten, an denen Bleibtreu mit den von ihm so grimmig befehdeten Baconiern Anstoß nimmt.

Über diese Schwierigkeiten ist grundsätzlich folgendes zu sagen: Was wir an Überlieferungen über das Leben Shakespeare's und an Dokumenten von ihm haben, reicht nicht aus, um daraus eine Biographie aufzubauen, die sein Werk in organische Einzelbeziehungen zu seinem Leben setzt. Es ist aber auf das schärfste zu scheiden zwischen den spärlichen isolierten Tatsachen und mehr oder weniger unsicher überlieferten Zügen, und den Synthesen, die aus dieser Gegebenheit — zu Unrecht — versucht worden sind. Was die Baconianer angreifen, ist nicht ein Bild Shakespeare's, das irgendwie objektiv aus eindeutigen und zureichenden Tatsachen aufgebaut ist, sondern entweder ein Zerrbild, das sie selbst mit höchst einseitiger Gruppierung und böswilliger Deutung des geringen Stoffes entworfen haben, oder ein gescheiterter Versuch von anderer Seite, das äußere und innere Leben des geschichtlichen Shakespeare zu gestalten. Es gibt keine apriorischen Voraussetzungen, aus denen sich eine Individualität mit der ganzen Zufälligkeit ihrer Einzelexistenz konzentrieren ließe. Andererseits ist jedes isolierte einzelne Faktum nahezu stumm oder der verschiedensten Deutungen fähig, wenn es nicht in hinreichend sicherer und vielseitiger Verknüpfung mit anderen äußeren Fakten überliefert ist.

Es ist bis heute keinem derjenigen, die die Autorschaft Shakespeare's angegriffen haben, gelungen, die wirklichen geschichtlichen Zeugnisse für diese Autorschaft auch nur leise zu erschüttern. Man sucht den größten Teil der zeitgenössischen Anspielungen auf Shakespeare dadurch zu entwerten, daß man ihnen jede Beziehung auf die Person des Dichters abspricht und sie nur für die Werke

gelten läßt. Bei der ersten Erwähnung Shakespeare's, die wir haben, dem Angriff Greene's von 1592, versagt diese Methode schon völlig. — «Eine emporgekommene Krähe, mit unseren Federn geschmückt, die ' mit ihrem Tigerherzen in eines Schauspielers Haut gehüllt ' annimmt, sie könne ebensogut einen Blankvers herausschmettern wie der beste von Euch . . . macht diese Affen nie mehr mit Eueren bewunderten Erfindungen bekannt; denn es ist ein Jammer, wenn Männer von so seltenem Geist der Willkür solch roher Burschen unterworfen sein sollen.» Die einzige natürliche Interpretation ist, daß sich der Zorn Greene's gegen einen Autor und nicht nur gegen den Schauspieler wendet. Und die noch im gleichen Jahre folgende Entschuldigung Chettle's, des Herausgebers, ist völlig eindeutig. Er spricht von Shakespeare's höflichem Benehmen und seiner Vorzüglichkeit in seinem Beruf. «Außerdem haben verschiedene würdige Leute berichtet von seiner Geradheit im Verkehr, die für seinen ehrenwerten Charakter spricht, und von der witzigen Anmut seiner Feder, die seine Kunst verbürgt.». Nicht weniger klar und eindeutig sind die Zeugnisse Ben Jonson's, sowohl in der Folio, als in den «Discoveries» und in den «Gesprächen mit Drummond». Und alle grotesken und verzweifelten Interpretationskünste der Baconier vermögen ihren einfachen und klaren Sinn nicht zu zerstören, ebensowenig wie sie den der Widmung der Folio und der Vorrede Heming's und Condell's zerstören können.

Andererseits ist es ebensowenig gelungen, auch nur den Schatten eines Beweises für die Autorschaft Bacon's, weder aus dessen Werken und Briefen, noch aus der gesamten sonstigen Überlieferung beizubringen. Es sind im Grunde einige ganz wenige Stellen, mit denen wieder und wieder operiert wird, Stellen, aus denen ein urteilsfähiger und unvoreingenommener Kritiker niemals die entfernteste Beziehung auf die Dramen Shakespeare's wird herauslesen können. Wenn Bacon sich in einem Brief an einen Poeten, den er zu einem bestimmten persönlichen Zweck günstig stimmen will, als «concealed poet» (versteckten Dichter) bezeichnet, so beweist das, daß er hie und da Verse gemacht hat, was wir auch sonst wissen, und nicht das geringste darüber hinaus. Ein ähnlich nichtiges, von den Baconiern zu Tode gehetztes Beweisstück ist ein Postskript in einem Brief von Sir Toby Matthew an Bacon: «der erstaunlichste Geist, den ich je in meiner Nation und auf dieser Seite des Meeres, kennen gelernt habe, trägt Ew. Lordschaft Namen, obwohl er unter einem anderen bekannt ist.» Dies soll sich auf

Bacon selbst beziehen — der andere Name ist natürlich Shakespeare. Die natürliche Interpretation ist, daß Matthew einen Engländer namens Bacon im Ausland, wo er als Katholik weilte, getroffen hat. Tatsächlich scheint es sich um den Jesuitenpater Thomas Southwell zu handeln, der seinen ursprünglichen Namen Bacon geändert hatte und sich in den Niederlanden aufhielt. Er ist der Sohn eines Thomas Bacon aus der Grafschaft Norfolk, 1592 geboren, 1637 gestorben. Sir Henry Wotton schreibt über ihn (1638): «Die Streitschrift, die unter dem Namen F. Baconus erschienen ist, fügt diesem Namen «alias Southwell» hinzu; die Angehörigen dieser Gesellschaft pflegen ja ihre Namen so oft wie ihre Hemden zu wechseln.» (Sidney Lee, p. 654). Die Zeit verbietet, auf die angeblichen Zeugnisse in den Lobgedichten auf Bacon einzugehen. Sie lösen sich für jede unbefangene, den Zusammenhang der einzelnen Gedichte würdigende Deutung in nichts auf. Es bleibt das berüchtigte «Northumberland Manuscript», mit dem Vernünftiges überhaupt nicht anzufangen ist, es bleibt Bacon's Promus, von dem in anderem Zusammenhang kurz die Rede sein soll.

Im Gegensatz zur Persönlichkeit Shakespeare's wissen wir von der Bacon's ziemlich viel. Eine kritische Prüfung seiner Werke und seiner brieflichen Äußerungen, sowie dessen, was wir über seine geschichtliche Rolle wissen, setzt uns in den Stand, den Beweis für die Unmöglichkeit seiner Autorschaft der Dramen und Gedichte Shakespeare's anzutreten. Zunächst gilt es, die geistige Bedeutung Bacon's auf das richtige Maß zurückzuführen, seine Stellung innerhalb der Geschichte der Philosophie und der Naturwissenschaft zu präzisieren. Es zeigt sich, daß er an der Wende zweier Zeiten steht, noch getragen von dem großen und lebensvollen Impuls der Renaissance-Philosophie, der in ihm zwar von allem mystischen Überschwang geläutert, aber auch in seiner Flugkraft schon etwas gelähmt erscheint. Er teilt mit dieser Bewegung die Sehnsucht nach der neuen, befreienden Form des großen, systembildenden Gedankens — aber er besitzt weder die spekulative Tiefe und dialektische Kraft ihres größten Vertreters, des Nicolaus von Cusa, noch den hinreißenden Schwung und die in die Unendlichkeit hinausstürmende Kühnheit des Giordano Bruno. Seine leidenschaftliche Auflehnung gegen Aristoteles ist eine Einstellung, die er mit der ganzen vorwärtsdrängenden Bewegung des 15. und 16. Jahrhunderts teilt. Eine wirklich in die Tiefe dringende und befreiende

Auseinandersetzung mit dem Stagiriten hat er nicht einmal versucht. Er ist bei dem lateinischen Text stehen geblieben. So durchsichtig und klar sich sein Denken in der Anordnung und Gliederung der Wissenschaften erweist, so ohnmächtig zeigt es sich in dem Augenblick, wo er daran geht, aus den widerstreitenden Grundgedanken der großen antiken Systeme — aus der Atomistik, der platonischen Ideenlehre und den Grundbegriffen der aristotelischen Physik — ein gegenständliches Substrat für seine neue Methode der Erfahrung zu schaffen. An dieser Unmöglichkeit zerbricht ebenso die neue Methode wie sein Erfahrungsbegriff, der sich im Grunde über den des Aristoteles nicht erhebt. Wie er, im Gegensatz zu Bruno und Gilbert, dem ersten großen modernen Physiker Englands, vor der kopernikanischen Wendung in der Kosmologie zurückschreckt, so bleibt er ohne Verständnis für den neuen, wirklich fruchtbaren Erfahrungsbegriff, der unter seinen Augen von Galilei und Kepler geschaffen wird, geschaffen wird aus platonischen Grundgedanken heraus und unauflöslich verknüpft mit mathematischer Form. Der Name Kepler wird von ihm überhaupt nicht genannt. Seine Methode scheint an einer Stelle in «De Augmentis» mit überlegener Kritik vornehm abgelehnt zu werden als speculative Spielerei. Weder in der Entfaltung des philosophischen Gedankens noch in der Geschichte der Naturwissenschaft bedeutet die Leistung Bacon's ein in dem wesentlichen Fortschreiten der Herausgestaltung des Wirklichen unentbehrliches Glied. Der eigentliche Glanz seines Geistes und die erstaunlichen und reichen Möglichkeiten seines Ausdrucksvermögens enthüllen sich erst, wenn er sich auf dem Grenzgebiet zwischen Begriff und Bild, in der Sphäre der illustrierenden Metapher und der Allegorie, auf dem Gebiete der geistreich spielenden, mannigfach obenhin verknüpfenden Tätigkeit des Geistes bewegt, auf dem Gebiet, das zugleich das des an überraschenden Kombinationen und an aufblitzenden leichten Gegensätzlichkeiten sich erfreuenden Witzes ist, gleichmäßig abgegrenzt von der Tiefe des wirklichkeitschaffenden Begriffs und der Fülle der poetischen Gestalt. Dem entspricht seine geistige Haltung in ihrer Richtung auf eine von Personen und Dingen abgelöste Überlegenheit, die weder zur Erhebung in die wahre Freiheit des Allgemeinen fähig ist, noch die lebendige Verdichtung in die wahre Gebundenheit echter und wesentlicher seelischer Ergriffenheit ermöglicht. Daraus scheint die seltsame Verbindung von außerordentlicher geistiger Feinheit und Klugheit und seltsamer Hilflosigkeit den

Menschen gegenüber hervorzugehen; es fehlt ihm die seelische Kraft zu wahrer Selbstbehauptung, die zugleich die Voraussetzung der richtigen Würdigung der fremden Persönlichkeit ist. Wahrhaft überlegen ist er nur in der historischen und politischen Reflexion und in der allgemeinen, von der zu aufdringlichen unmittelbaren Konkretheit des Einzelindividuums abgelösten psychologischen Analyse. Damit im Einklang steht sein kühles und fremdes Verhältnis zur Frau, steht seine dauernde Unfähigkeit, seine äußeren Lebensverhältnisse in Ordnung zu halten. Niemals über sich hinausgehoben in die Einheit der überpersönlichen Sachlichkeit, die die ihm versagte produktive Kraft des bei sich selbst verweilenden Gedankens verlangt, niemals überwältigt von elementaren seelischen Mächten, steht er sich selbst in jener eigentümlichen Halbbewußtheit der Reflexion gegenüber, die das Ich in eine gespielte Rolle und einen Zuschauer teilt, und die, in der Selbstspiegelung der Vorstellung verweilend, nie jene Beziehung auf das Ich überwindet, die nur überwunden werden kann, wenn die letzten Inhalte des Ichs in einer gedanklich oder künstlerisch gestalteten Objektivität verwirklicht werden. Daher die außerordentliche Bedeutung des glänzenden Scheins in seinem Leben, die Vorliebe für äußeren Glanz und Prunk, für prächtige Schaustellungen und Aufzüge; das Interesse an sorgfältig gewählter und reicher Kleidung, wie es auch in der «New Atlantis» hervortritt. Daher auch die eigentümliche Spannung, die zwischen der an Zynismus grenzenden und doch naiv anmutenden Weltlichkeit gewisser geheimer Notizen und seinen sprachlich so vollendeten, aber niemals überzeugenden religiösen Äußerungen hervortritt. Sie sind beide aus der Selbstbespiegelung der Reflexion geboren, der Ausdruck einer Rolle und nicht eines Seins.

Sein Verhältnis zu Essex und Buckingham, sein Benehmen bei seinem Sturz — die Rolle des demütigen gebrochenen Opfers — und die elastische Geschäftigkeit in der Zeit seiner Verbannung vom Hof in der Folgezeit werden so verständlich. Seine Auffassung der Poesie wird ein unmittelbarer Ausdruck seiner geistigen Eigenart, so sehr sie auch sonst mit dem Charakter seiner Umwelt und seiner Bildung übereinstimmt; denn diese Auffassung formuliert eben das als die Aufgabe der Poesie, was wir als jenes Zwischenreich zwischen Begriff und Bild, zwischen geformter Mittelbarkeit und gestalteter Unmittelbarkeit erkannt haben, in dem seine eigene geistige Beweglichkeit ihr fruchtbarstes Feld findet. Ihr Ziel ist

nicht die Darstellung der Idee in der Form jener höchsten Besonderheit, die nur mehr der Anschauung zugänglich und für den diskursiven Verstand unauflösbar ist, sondern vielmehr gerade jenes schwebende Verhältnis, in dem der Verstand und die Einbildungskraft im Gleichgewicht sind und der im Bilde dargestellte Inhalt sich durch verständige Betrachtung erschöpfen läßt. So wird ihm Vergil zum größten der Dichter, und sein poetisches Ideal wird durch ruhige Linien der Form und Durchsichtigkeit abgeklärten Inhalts erfüllt. Von einem Verhältnis zur zeitgenössischen englischen Literatur zeigt sich weder in seinen Werken noch in seinen Briefen eine Spur. Spenser scheint ebensowenig für ihn zu existieren wie das Drama oder der Roman. Von einer Kenntnis französischer und italienischer Poesie finden sich nur schwache Spuren. Dem steht nicht etwa eine profunde Kenntnis der griechischen Poesie im Urtext gegenüber. Wo er sie zitiert, zitiert er sie nach lateinischen Übersetzungen (nur ein Homer-Vers wird griechisch zitiert). Von den griechischen Tragikern werden nicht einmal die Namen genannt. Zitiert hat er sie nicht ein einziges Mal. Er hat sie also kaum gekannt. Überhaupt begründet die Kenntnis der antiken Literatur, die sich aus seinen Werken erschließen läßt, keineswegs einen Anspruch auf eine ausnehmende Gelehrsamkeit.

Auch die Annahme, daß er Montaigne besonders gewürdigt und verstanden hätte, läßt sich aus den Werken nicht begründen. Gerade an ihm gemessen, treten übrigens die menschlichen Grenzen der Persönlichkeit Bacon's besonders scharf hervor. Der Dichter des «Hamlet» hat Montaigne sicher viel näher gestanden und seine Bedeutung viel tiefer empfunden als Bacon.

Der «Promus» endlich, jenes mit Lesefrüchten gefüllte Notizbuch Bacon's, von dem so viel Aufhebens gemacht worden ist, ändert das Bild, das wir sonst gewinnen, keineswegs. Aus der Ausgabe der Mrs. Pott ist zu ersehen, daß es sich vor allem um Vergil-Verse, einige Stellen aus Ovid, um lange Auszüge aus den Adagien des Erasmus und um sonstige Sprichwörter handelt. Ich habe noch einige Stellen aus der Rhetorik des Aristoteles nachweisen können. Das ist alles Wesentliche.

Ein Wort über Bacon den Dichter sei noch erlaubt. Um 1592 hat er eine Rede zum Preis der Königin verfaßt, die bei einem höfischen Fest vorgetragen wurde. Er stand vor der Aufgabe, die Schönheit der Königin zu schildern. Und wie hat er sich ihrer entledigt?

«Laßt uns keinen leichtwiegenden Dichter für eine solche Beschreibung benützen, sondern den keuschesten und königlichsten:

über ihren Gang: et incessu patuit dea;

über ihre Stimme: nec vox hominem sonat;

über ihr Auge: et laetos oculis afflavit honores.

So geht die Liste, in der Vergilstellen, die sich meist auf Venus, und zwar auf Venus, die gleich Diana, als jungfräuliche Jägerin erscheint, beziehen, noch eine Weile weiter. Es ist ein Kabinettstück gelehrter und höfischer Pedanterie — aber ist es möglich, daß diese Huldigung an Elisabeth von dem Dichter stammte, der die Verse des «Sommernachtstraums» geschrieben hat, von «der schönen Vestalin, die im Westen thront?»

Wir haben Bacon als Träger einer geistigen Eigenart kennen gelernt, die ihre reinste Ausprägung im 18. Jahrhundert gefunden hat. Es fehlt auch nicht an inhaltlichen Elementen seiner Gedankenwelt, die den Blick in die Zeit der Aufklärung hinausweisen. In dieser Periode erreicht er auch, besonders in Frankreich, den Höhepunkt seines Ruhms. Und so einseitig das Buch Joseph de Maistre's ist, es ist doch kein bloßer Zufall, daß der konsequenteste Vertreter der Reaktion zu Beginn des 19. Jahrhunderts sich gerade ihn zu der symbolischen Gestalt wählt, in der er den verhaßten Geist des Jahrhunderts der Revolution gleichsam in der Wurzel treffen und vernichten will.

Stellen wir dem Bild Bacon's das geistige Antlitz gegenüber, dessen unendlich bewegtes Mienenspiel wir in dem unvergleichlichen Spiegel des Shakespeare'schen Dramas beobachten können. Dieses Drama ist nicht das Werk eines Mannes, der des Gelderwerbes wegen effektvolle Bühnenstücke schreibt und mit einer Art nachtwandlerischer Sicherheit die tiefsten Möglichkeiten der Stoffe, die ihm Gelegenheit und Mode in die Hand geben, gestaltet. Wir gehen von der Grundidee aus, daß eine Erscheinung wie das Drama Shakespeare's nicht eine geschichtliche Zufälligkeit ist, sondern daß es vielmehr dem großen und geheimnisvollen Zusammenhang sich einordnet, in dem der Geist sich in dialektischem Prozeß entfaltet und, indem er sich objektiviert, sich zur Anschauung seiner selbst erhebt. Die großartige Objektivität, die das Werk Shakespeare's als Ganzes darstellt, muß sich als geistige Einheit vernünftig begreifen lassen, sie muß mehr sein als eine Reihe von besten Falles psychologisch verständlichen Erzeugnissen einer unter äußerlichen Einflüssen stehenden Subjektivität.

Wir suchen nach dem Gesetz, das die geistige Gesamterscheinung, die dieses Werk bedeutet, in ihrem inneren notwendigen Zusammenhang und ihrer allmählichen Verwirklichung bestimmt. Das Antlitz, dessen Geheimnis wir ergründen wollen, zeigt im Wandel seines Ausdrucks die äußersten Gegensätze, deren wir die menschliche Natur fähig wissen, und es zeigt ebenso alle feinsten und leisesten Übergänge, die diese Gegensätze miteinander verbinden. Wir sehen den Geist in jeder Form beherrschender und selbstbewußter Überlegenheit: im Spiel, das sich frei selbst genießt und sich doch nach der Gebundenheit des Ernstes sehnt, in der gänzlichen Losgelöstheit dämonischer Bosheit und in der sentimentalen Befangenheit glänzender Schwäche, in der königlichen Sicherheit gesammelter geformter Kraft und in der selbstbewußten Nichtigkeit der äußersten, in's Leere sich verlierenden Beweglichkeit. Wir sehen den äußersten Kampf zwischen der höchsten, beherrschenden und zur bewußten Überlegenheit verdammten Form des Geistes und den aus der Tiefe der wahrhaft ergriffenen Seele hervorbrechenden und im Wahnsinn Erlösung suchenden elementaren Mächten; wir sehen, wie in diesem Kampf alle Möglichkeiten der Ironie und des Humors durchlaufen werden. Wir sehen endlich, wie der Wahnsinn wirklich die wunderbare kosmische Ordnung dieses Antlitzes zerstört, und sehen, wie es sich in einer neuen, himmlischen Ruhe verklärt. Und das Gesetz und der Sinn alles dessen? Ein bewußtes, geistiges Prinzip von äußerster Beweglichkeit, jener Beweglichkeit, die dem Geist eigen ist, wenn er sich aller Bindung durch die seelische Unmittelbarkeit entzieht, wohnt in einer reichen Subjektivität zusammen mit einer außerordentlich gesteigerten Empfindlichkeit und Zartheit der Seele. Aus diesem Verhältnis ergibt sich zunächst die Möglichkeit, der eigenen Tiefe und ihren Gefahren immer wieder zu entfliehen, und doch zugleich ein dauerndes Wissen um das Unwirkliche dieser Daseinsform, eine ungestillte Sehnsucht nach einer Verdichtung des Lebens in der Gebundenheit und echten Unwandelbarkeit unmittelbarer und unentrinnbarer Ergriffenheit, nach der Kraft, das Äußerste der Freude und des Schmerzes zu halten und zu tragen.

Es ist diese Spannung, die die verschiedenen Formen des Humors aus den reichen Möglichkeiten des eigenen Wesens heraus erzeugt und durch ihre schwebenden Zustände ihren vorläufigen Ausgleich sucht. Und der Geist baut sich eine Welt in sich ruhender Humanität und heroischer Vornehmheit, die stark genug ist,

das freie Spiel des Geistes mit der eigenen Nichtigkeit zu dulden und die im Dunkeln lauernden dämonischen Gewalten des Bösen zu bannen. Diese Welt zerbricht und mit ihr alle vermittelnden Möglichkeiten einer Überlegenheit, die zwischen Ernst und Spiel in der Schwebe bleibt. Die Kraft des Geistes muß sich mit dem Äußersten des Ernstes messen. Und nun beginnt jenes wundervollste Schauspiel der gesamten geistigen Welt: alle Tiefen tun sich auf, die Leidenschaft tobt, bis sie in die Zuckungen hysterischer Krämpfe verfällt, von der Roheit unempfindlichster Bosheit gehetzt flüchtet hilflose Sehnsucht nach Güte und Liebe in den Wahnsinn, die vom eigenen Willen mißhandelte Zartheit feiner Naturen sucht in dunklen Krankheitsformen Befreiung und Entspannung: und all dies, diese ganze Entfesselung elementarer Unmittelbarkeit wird gehalten und getragen von der ruhigen und klaren Kraft eines Geistes, der den Gewalten, die er beschwört, keinen Augenblick erliegt, der seine Haltung, in dem er die Grenzen des Menschlichen bis zum Äußersten ausschreitet, behauptet und schließlich aus der Willkür seiner ursprünglichen Zerstreuung ins Innerste gesammelt und verdichtet, den tiefsten Inhalt des Lebens geformt umfassend, aus dem Sturm hervorgeht. Dieses rein geistige Geschehen, wie es sich in der Totalität des Shakespeare'schen Werkes objektiviert, in seiner inneren Gesetzlichkeit und Notwendigkeit darzustellen, erscheint als die erste und größte Aufgabe. Ist sie erfüllt, so ergibt sich, daß diese großartigste Einzelerscheinung sich in die geistige Gesamtbewegung der Zeit als Höhepunkt lebendiger Reife vernünftig eingliedern läßt. Und kehren wir zu dem Individuum William Shakespeare zurück, so sind wir nun auch in der Lage, das wenige, was wir von seinem äußeren Leben wissen, mit dem Reichtum einer inneren Geschichte zu verknüpfen, die seine Einsamkeit und sein Verstummen erklärt.

Vor der Wirklichkeit aber, die im klaren Licht vernünftigen Verstehens vor uns liegt, sind die Gespenster der Dämmerung wie leichter Nebel zerflossen.

Nekrologe.

Zum Heimgange der Brüder Dr. Wilhelm und Geh. Rat Professor Dr. Adolf v. Oechelhäuser.

Zu den schwersten Heimsuchungen, die im vergangenen Jahre der deutschen Shakespeare-Gesellschaft auferlegt wurden, gehört der schmerzliche Heimgang der Brüder Wilhelm und Adolf von Oechelhäuser im Mai 1923. Beide gehörten, der erstere seit dem Jahre 1912, letzterer seit 1914, dem Vorstande unserer Gesellschaft an, der sie ein gut Teil ihrer geistigen Kraft im dankbaren Andenken an ihren Vater, den Mitbegründer der Gesellschaft, gewidmet und auch durch materielle Opfer über schwere Zeiten hinweggeholfen haben. Wilhelm wurde als ältester Sohn der Familie am 4. Januar 1850 zu Frankfurt a. M. geboren; als Knabe besuchte er das Gymnasium in Dessau und später die Friedrich Werder'sche Oberrealschule in Berlin. Das folgende Studium auf der Berliner Gewerbeakademie, der technischen Hochschule zu Charlottenburg, unterbrach der Krieg 1870/71, an dem der Student als Kürassier im Regiment von Seydlitz teilnahm. Bei dem bekannten Todesritte der Brigade Bredow führte er als Vizewachtmeister den rechten Flügel des Regiments; für tapferes Verhalten wurde er zum Offizier befördert; auch im Weltkriege tat er Dienst bei einem großen Truppenlager. Der militärischen Schulung verdankte er die Stärkung seines eisernen, ihm angeborenen Pflichtgefühls, das ihn im weiteren Verlaufe seines bedeutenden, der Wohlfahrt des Vaterlandes in den verschiedensten Zweigen seiner rastlosen Tätigkeit gewidmeten Lebens auszeichnete. Als Oberingenieur der deutschen Continental-Gas-Gesellschaft siedelte er bald nach Dessau über, wo er 1890 als Nachfolger seines Vaters an die Spitze der genannten Gesellschaft trat. Für seine von ihm herbeigeführten Fortschritte in der Gasindustrie wurde er 1903 zum Ehrendoktor der Münchener technischen Hochschule ernannt. Er betätigte sich auch an der

Gründung des „Deutschen Museums" in München und wurde Vorsitzender des Vorstandrats dieses einzigartigen Instituts. Seine schriftstellerische Tätigkeit bewegte sich auf dem Gebiete sozialer, fachwissenschaftlicher und volkswirtschaftlicher Probleme. In Anerkennung seiner Verdienste um die Begründung der „Vereinigung für exakte Wirtschaftsforschung" wurde er 1917 von der Universität Göttingen zum Dr. phil. honoris causa ernannt, und zum Danke für seine sich zum Wohle der Stadt Dessau auf alle möglichen Zweige der Verwaltung erstreckenden Tätigkeit verlieh ihm die Stadt das Ehrenbürgerrecht. Vor zwei Jahren schenkte er unserm Volke eine kostbare Sammlung von Reden und Vorträgen in seinem unter dem Titel „Aus deutscher Technik und Kultur" bei R. Oldenbourg (München) erschienenen Buche, das ein glänzendes Zeugnis seiner geistigen Bedeutung ablegt. Aber auch auf dem klassischen Boden Weimars, wo er fast regelmäßig mit seinem Bruder bei der Hauptversammlung der «Deutschen Shakespeare-Gesellschaft» als treuer Berater und Helfer Einkehr hielt, fühlte er sich wohl und heimisch. Seinen 70. Geburtstag konnte er vor drei Jahren im Kreise seiner Familie in voller Rüstigkeit feiern; bald danach aber machten sich doch infolge von Überanstrengung Beschwerden des Alters bemerkbar, denen der rastlose Mann allzuzeitig erlag. Die warme Teilnahme aller Bevölkerungsklassen der Stadt Dessau an seinem Heimgang war ein erhabenes Zeugnis für die Liebe und Verehrung, deren sich der Verstorbene in seiner engeren Heimat erfreute; aber der Schmerz um den Verlust zog natürlich auch weitere Kreise. So erwiesen Deputationen aus verschiedenen Städten Deutschlands dem Heimgegangenen ungewöhnliche Ehren; als berufener Vertreter unserer Gesellschaft legte ihr Präsident, Professor Dr. Werner Deetjen, in einer ergreifenden, Dank und Verehrung ausdrückenden Ansprache einen kostbaren Kranz auf die Bahre.

Auf die Nachricht von seinem Tode war auch sein Bruder, der Professor der Kunstgeschichte an der technischen Hochschule in Karlsruhe, Dr. Adolf von Oechelhäuser, in Dessau eingetroffen, um dem Bruder und Genossen glücklich verlebter Knabenjahre die letzte Ehre zu erweisen. Aber er konnte ihm kein Liebeszeichen mehr darbringen; durch den unerwarteten Verlust wurde er so erschüttert, daß er nach seinem Eintreffen am Sarge des Bruders zusammenbrach und kurze Zeit darauf dem tragischen Schicksal erlag. Vielleicht überwältigte ihn ein Gefühl, wie der-

einst Justinus Kerner, der seiner Liebe zu seinem ihm geraubten Bruder Karl durch die Verse Ausdruck gab:

Lieber! Lieber!
Möchte leis' zu dir hinüber!

Auch mit Adolf von Oechelhäuser ist ein Mann von uns gegangen, der ein Leben lang der Kultur- und Kunstpflege segensvoll gedient hat. Er war am 17. September 1852 zu Mühlheim an der Ruhr geboren und besuchte nach der Übersiedelung seines Vaters nach Dessau das dortige Friedrichs-Gymnasium; später studierte er in Hannover und Berlin und habilitierte sich als Privatdozent für Kunstgeschichte an der Universität Heidelberg, wo er bald zum ao. Professor ernannt wurde. Im Jahre 1893 folgte er einem Rufe als ordentlichen Professor an die technische Hochschule zu Karlsruhe, wo er ein Menschenalter hindurch als Nachfolger Lübkes erfolgreich gewirkt hat. Hier hatte er wiederholt das Rektorat inne und begründete seinen Ruf als hervorragender Kunsthistoriker. Besonderen Dank erwarb er sich u. a. durch seine in vielen Auflagen 1902 erschienene Schrift «Das Heidelberger Schloß», in der er mit Erfolg für die Erhaltung der unvergleichlichen Schloßruine eintrat, in bezug auf die wir heute in besonderem Sinne der der «Schloßruine zu Heidelberg» gewidmeten Verse Justinus Kerner's gedenken:

„ . . . . ist auch hier zertrümmert
Die Wage der Gerechtigkeit,
Der Stern, der durch den Riß dort schimmert
Der sieht und wägt, o Mensch! Dein Leid."

Prächtig sind ferner die von ihm herausgegebenen „Miniaturen der Universitätsbibliothek Heidelberg» und ähnliche Werke über badische Kunstschätze. Damit hat sich Adolf von Oechelhäuser, der auch als politische Persönlichkeit einen heilsamen Einfluß ausgeübt hat, — besonders um die Kunstpflege des Badener Landes, das ihm zur zweiten Heimat geworden, unvergängliche Verdienste erworben. Aber auch Weimar galt ihm als ein teurer Boden, mit dessen Kunstschätzen er aufs innigste vertraut war. Und so werden wir auch ihm, wie seinem Bruder, ein dauerndes, von heißem Danke durchglühtes Andenken bewahren.

Otto Francke.

Rudolf Fischer.

(31. XII. 1860 bis 13. XII. 1923.)

Geboren im Schönbrunner Hause unter den Tuchlauben, das der Volksmund als das Herz Wiens bezeichnet, als der Sohn eines Notars, während die Mutter, eine geborene Wilhelm aus einer Kaufmannsfamilie in Korneuburg, die Tochter einer Großnichte Schiller's war, wuchs Rudolf Fischer in gut bürgerlicher Sphäre auf und trug die Theaterfreude im Blute. Noch bevor er das Schottengymnasium vollendet hatte (1879), lernte ich ihn auf der vierten Gallerie des Burgtheaters kennen und wegen seiner echt künstlerischen Art schätzen; mit den Schauspielerschülern und -schülerinnen, die dort ihren Stammplatz hatten, schwärmten wir für Sonnenthal's Lear, für Baumeister's Falstaff, für Krastel's Heißsporn, Hartmann's Heinrich V., Robert's Caesar und besonders für die Kleopatra und Lady Macbeth der Wolter; aus diesen unvergeßlichen Shakespeare-Aufführungen der kaiserlichen Bühne wölbte sich für Fischer die Brücke zu den deutschen und englischen Studien, zur deutschen und englischen Philologie, als er zur Universität überging.

Der stärkste und verehrteste Professor war Richard Heinzel. Klar wie Glas vertrat er strenge Selbstzucht und -kritik. Fischer hat sich diesem Stahlbad nicht entzogen. Er versenkte sich ernstlich in die altdeutsche und altenglische Grammatik. Und als er 1884 mit mir an die deutsche Universität nach Prag zog, erwarb er dort den philosophischen Doktorgrad (1886) mit einer Studie «Zur Sprache und Autorschaft der mittelenglischen Legenden St. Editha und St. Etheldreda», die dann in der Anglia 11, 175 bis 218, zur Veröffentlichung gelangte.

Sein Herz war nicht dabei. Er sprach von dieser Legendenarbeit immer nur humoristisch. Aber zeitlebens behielt er die historische Grammatik fest im Auge[1]), machte sie später als Professor zum Mittelpunkt seines Unterrichts, und alle Schüler, die er mir in Freundestreue nach Berlin sandte, zeigten sich darin gründlich vorgebildet. Wenn Fischer manchmal mit

[1]) Mancherlei Arbeiten aus dem älteren Sprachgebiete gab er in wissenschaftlichen Zeitschriften heraus, so den Text «Vindicta Salvatoris» (Archiv 111, S. 285ff.) und die ausführliche, durch eigene Forschungen wertvolle Besprechung von Graz, Die Metrik der sog. Kädmonischen Dichtungen mit Berücksichtigung der Verfasserfrage (Zschr. f. deutsches Altertum, Bd. 41, S. 40—54, 1896).

Rudolf Fischer

weltmännischem Lächeln von philologischen Kleindingen sprach, darf das nicht als Zeichen betrachtet werden, daß er sie in seinem Berufe unterschätzt oder gar vernachlässigt hätte. Sein großes Wissen auf theoretischem Gebiete vertiefte er auch durch mehrmaligen Aufenthalt in England, dessen Sprache und Sitte er tadellos beherrschte.

In seiner weiteren Forschung beschäftigte er sich allerdings mit mehr künstlerischen Fragen. Als er sich in Göttingen auf die Habilitierung vorbereitete, warf er sich auf die Frage, inwiefern das Shakespeare'sche Trauerspiel von Seneca beeinflußt war; daraus entsprang sein Buch «Zur Kunstentwicklung der englischen Tragödie von ihren ersten Anfängen bis zu Shakespeare» (1893). Die Philosophische Fakultät zu Straßburg machte ihn daraufhin zu ihrem Privatdozenten (1893). Hiermit hatte er sich in Shakespeare auch philologisch versenkt und blieb ihm zeitlebens treu. Aus dem Studium des Troilus-Dramas erwuchs sein nächstes Werk «Zu den Kunstformen des mittelalterlichen Epos: Hartmann's Iwein, das Nibelungenlied, Boccaccio's Filostrato und Chaucer's Troylus and Cryseyde» (Wiener Beiträge zur engl. Philologie IX, 1899). Da suchte Fischer mit originellem Blick eine Methode der Sichtung dichterischer Kunstmittel; er hob hervor, welche Technik Chaucer und seine Vorgänger in ihrer Erzählungskunst verwendet hatten, und trachtete, die Ergebnisse in möglichst mathematische Klarheit zu bringen. Die Shakespeare-Gesellschaft, deren Versammlungen er seit 1902 regelmäßig besuchte, ehrte den österreichischen Forscher durch Zuwahl in den Vorstand, dem er bis 1921 angehörte. Mehrere seiner Arbeiten galten den Theaterleuten von Shakespeare's Umgebung[1]). Später zog ihn das Stilproblem der Shakespeare-Sonette an, sowie die Verteilung der Prosa in seinen verschiedenen Dramen. Ausgedehnte Niederschriften hierzu fanden sich in seinem Nachlaß; zum Abschluß ist er nicht gelangt, hauptsächlich deshalb, weil ihn zuerst der Krieg und dann die Auflösung Österreich-Ungarns

[1]) Eine umfangreiche Abhandlung betraf «Thomas Middleton» (eine literarhist. Skizze in der Festschr. z. VIII. allg. deutschen Neuphilologentage). In dem Artikel «Zur Frage nach der Autorschaft von Sir Clyomon and Sir Clamides» (Engl. Stud. 14, S. 344—365) tritt er nach scharfsinniger Unterscheidung für Peele ein. — Im Archiv, im Beiblatt zur Anglia, im Shakespeare-Jahrbuch u. a. ließ er zahlreiche Anzeigen aus diesem Gebiete erscheinen.

im tiefsten Innern erschütterte. Vielleicht wird sich manches aus seinem Nachlaß zur Veröffentlichung eignen.

Was seine Weiterentwicklung anbelangt, war und blieb er Wiener, nicht bloß der Abstammung nach, sondern auch mit dem Herzen und nahm am Theaterleben der Donaustadt durch regelmäßigen Besuch unausgesetzt Anteil. Wenn er an einem und demselben Tage zuerst die Matinee, dann die Nachmittags-, schließlich die Abendvorstellung besucht hatte, ging er noch nicht nach Hause, sondern schrieb im Kaffechaus seine Eindrücke nieder bis in die frühen Morgenstunden. Auf solche Weise gewann er eine seltene Kenntnis dramatischer Stoffe und Formen, die in seinen Vorträgen und Gesprächen fruchtweckend zutage trat. Er studierte den «Monolog im Macbeth als formales Mittel zur Figurencharakterisierung» (in den «Beiträgen zur neueren Philologie, Schipper-Festschrift», 1902), sowie «Shakespeare und das Burgtheater, eine Repertoirestudie» (im Shakespeare-Jahrbuch 37, 1901). Diese Theatererfahrung kam ihm weiter insofern zustatten, als er häufig über moderne englische Theaterliteratur im Archiv berichtete (z. B. «Zur letzten Londoner Theatersaison» Bd. 115, S. 329—353). Auch war er dort durch mehrere Jahre ständiger Referent für die Neuerscheinungen auf dem Gebiete des Romans.

Seine beste Tätigkeit aber entfaltete er als Übersetzer. Sein künstlerisches Stilgefühl war ihm dabei ausnehmend förderlich. Er entdeckte es, indem er 1902 für die Pantheon-Ausgabe Schlegel's Hamlet-Übersetzung und 1909, einer Aufforderung des Verlags F. Bruckmann-München nachkommend, Schlegel's Übersetzung des «Sommernachtstraums» revidierte. Vieles darin ist sehr geschmackvoll geformt und sollte in der Geschichte der Shakespeare'schen Übersetzungskunst nicht vergessen werden. Ein drittes Shakespeare-Drama, das er in solcher Weise durchsah und ebenfalls bei Bruckmann 1912 erscheinen ließ, war der «Sturm». Diese Leistungen sind Kabinettsstücke. Hatte er sich hierbei wesentlich auf das Revidieren zu beschränken, so bot ihm die Ausgabe der «Shakespeare-Quellen» in deutscher Übertragung Gelegenheit, englische Texte auch zum ersten Male und ohne Vorgänger zu verdeutschen. Der alte «König Leir», von ihm in deutsche Blankverse gegossen, zierte das erste Bändchen (1914). Das zweite galt den Quellen von «Romeo und Julie» und brachte, von seiner Hand ins Deutsche umgeformt, Brooke's Epos «Romeus and Juliet» (1922). Eine Reihe weiterer Dramenquellen hatte

er in Aussicht genommen; es wird schwer sein, die Sammlung ohne seine weitere Hilfe in gleicher Qualität fortzusetzen.

Aus stiller, immer fruchtbarer Beschaulichkeit riß ihn plötzlich der Tod am 13. Dezember 1923. Er hatte gerade den Schnellzug bestiegen, um nach seinem geliebten Wien und zu dessen Theatern zu fahren, und seine Handtasche mit allerlei Shakespeare-Schriften in das Gepäcknetz gehoben, als ihn ein Herzschlag ereilte. Die Schüler und die Freunde, die ihn kannten und innerlich liebten, wissen sein Andenken zu schätzen. Auch im Kreise der Shakespeare-Gemeinde zu Weimar wird die Erinnerung an diesen liebenswürdigen, feingebildeten Kunstphilologen nicht so bald vergessen werden.

Ich darf nicht schließen, ohne der freundlichen Hilfe zu gedenken, die mir bei Abfassung dieses mir sehr nahe gehenden Nekrologes geboten wurde von Fischer's verehrter Schwester, Frau Universitätsprofessor Hermine Mayer-Innsbruck, und Fischer's Schüler, Dr. Rudolf Hittmair-Innsbruck.

Innsbruck, am 23. April 1924.

Alois Brandl.

Hans Daffis.

Ein Werturteil über die Bedeutung der Tätigkeit des Verstorbenen im Dienste der Shakespeare-Forschung kann an dieser Stelle natürlich nicht beabsichtigt werden; denn alle Leser wissen durch die jahrelang erhaltenen Gaben besser, als es durch meine Zeilen jetzt geschehen könnte, welchen Dank wir ihm schulden. Die Last der Arbeit drückte seinen schwachen Leib nieder; zu viel wünschte der Unermüdliche noch zu leisten. Manches Wichtige wollte er wohl noch aufzeichnen; und so belebend ihm die bibliographischen Berichte vielfach gewesen, schließlich wünschte er ihre Fortführung doch lieber jüngeren Schultern zu überlassen. Nun hat den schon halb geöffneten Händen der Tod diese wie alle sonstigen Arbeiten entrafft. Noch ehe er freiwillig und wehmutsvoll von der liebgewordenen Mühewaltung scheiden konnte, um sein Haus zu bestellen, seine sieben Sächelchen zu packen und das Bündel zur letzten Reise zu schnüren, brach das Ende herein! Erschütternd jäh uns allen, die ihn kannten, wenn wir auch längst schon der sich mühselig in den Dienst schleppenden Gestalt in Besorgnis nachblickten.

Hans Daffis war von schwankender Gesundheit, aber eherner Willenskraft. In der zarten, feinknochigen Körperlichkeit wohnte unbesiegbare Energie, ein trotziges, ingrimmig festes Pflichtbewußtsein bis zur Grausamkeit gegen sich selbst, vielleicht eine übersteigerte Lebensbejahung und Selbstverneinung. Allerlei Schicksalsschläge hatten ihn zuletzt noch heimgesucht, und Trübsalswolken verdunkelten diesen Lebensabend eines frühgereiften Mannes. Sein Sinn war traurig und bitter geworden. Und dennoch wandte er sich jedem Hauche von Erquickung zu. Er liebte seine kleine Wohnung mit den Büchern als Hausgenossen; er liebte seinen wissenschaftlichen Beruf, der ihn in den letzten Lebensjahren an die größte deutsche Bibliothek knüpfte, liebte die gehobene Stellung, die er in ihr genoß, liebte den besonderen Platz, den er als Literarhistoriker behaupten konnte. Als eine gesellige Natur fühlte er sich allerdings nicht, sondern meinte in dieser Beziehung nach der Art seines Vaters zu schlagen; Freundschaft und Berufstreue aber hat er heilig gehalten. Er freute sich an eleganten Formen. Seine eigene Haltung ließ Sorgfalt nie vermissen, auch im Kampfe gegen inneres Elend. Selbst sein noch jugendliches Alter genoß er schon im Sinne von verpflichtender Würde. (Am 6. Mai 1876 wurde er in Berlin geboren.) Während des Weltkriegs erwarb er den Rang eines Hauptmanns; seine gelehrten Arbeiten haben ihm den Professorentitel eingetragen. Dienstwillig gern stellte er allen Ratfragenden sein gediegenes Wissen zur Verfügung und besaß die Gabe, die zum letzten Male bei Gelegenheit einer Bibliotheks-Ausstellung (Deutsche Romantik) öffentlich aufleuchten durfte, von literarischen Zusammenhängen auch Fernerstehenden ein Bild zu geben. — Für ewig verstummt sind nun diese Lippen, die vielleicht ein Bestes schon zu Lebzeiten keusch verschwiegen, geschlossen die Augen, die über der feingeschnittenen Nase hell und scharf der Wirklichkeit ins Antlitz blickten. — Ein Häuflein Asche!

Kriegshelden pflegt nach dem Tode das treue Streitroß nachgeführt zu werden. Beim Hinscheiden eines Dieners der Wissenschaft richtet sich unsere Teilnahme auf das lebendige Stück von ihm, das sein Handwerkszeug, die geliebten Bücher, verkörpert. Daffis hatte seine Bibliothek der Anstalt vermachen wollen, der er sich völlig zugehörig fühlte, und die ihn stolz den Ihrigen nannte, aber der Wunsch wich noch kurz vor dem Ableben einer anderen letztwilligen Verfügung zugunsten eines nahen Freundes, dessen edelmütige Hilfe ihn aus unverschuldeter Not befreit hatte. Als

vox terrestris sprach dieser Freund, nach Verklingen der geistlichen vox coelestis, an der Bahre des Dahingeschiedenen, von herzlichem Empfinden eingegebene Abschiedsworte, und beide Stimmen, die des evangelischen Seelenhirten und die des irdischen Gefährten, hallen schön zusammen. Gemeinsame Liebe zu Theodor Fontane hatte die verwandten Seelen zueinander geführt, und wundervolle Fontane-Verse sandte der Überlebende dem in ein höheres Leben Eingegangenen nach. Aber auch die Namen, denen schon früh des Jünglings Herz verständnisvoll entgegengeschlagen, zu nennen, ward unvermeidlich: Goethe und Shakespeare. Tiefsinnige Goethe-Verse umgaben das Kuppelrund der heiligen Stätte seiner Beisetzung in feierlicher Strenge. Shakespeare's Schatten aber erhob sich majestätisch aus dem ganzen Lebenswerke dieses Shakespeare-Forschers und -Kenners, sobald man dessen gedachte. In seines kurzen Lebens Lenz hat Daffis 1898 einmal eine Zeitschrift herausgegeben, die sich «Frühling» nannte, und in deren Blättern die kluge Feder unseres Freundes u. a. über «Troilus und Cressida» anziehend sich äußert. Ein Saat ausstreuender Landmann ist auf dem Außendeckel sichtbar. Diese unvergleichlich verheißungstiefe Gebärde dürfen wir auch als Symbol eines solchen stillen Gelehrtenlebens erblicken. Die Saat seiner geistvollen wissenschaftlichen Leistungen als Herausgeber, Schriftsteller und Kritiker trägt in der Erde weitere Frucht. Hier sei von all dem das Buch nur herausgegriffen, welches das erste Heft der «Literarhistorischen Forschungen» von Jos. Schick und v. Waldberg bildete: «Hamlet auf der deutschen Bühne bis zur Gegenwart». Es ist, wie der Verfasser mündlich sagte, aus seinen Arbeiten für das vorliegende Jahrbuch herausgewachsen.

Ein Wort des Heilands aus dem 9. Kapitel des Johannes-Evangeliums legte der Verkünder der christlichen Trostbotschaft seinen gehaltvollen Ausführungen in der Leichenrede zugrunde. Die Bibelstelle mahnt, zu wirken, solange es Tag ist. Solch Wirken wurde der armen Seele nachgerühmt. Bleich und leidend haben wir ihn bis zur Erschöpfung dienen sehen, wirken. — Vielleicht hat er zu wenig den Feiertag geheiligt, vielleicht den Werkeltag allzu gewissenhaft beherzigt. Jetzt aber hat gnadenvolle Nacht ihn in ihren Schoß genommen, und jetzt ging er zur Kirche, zu der Gemeinschaft ein, die über Tod und Vergessen hinaus allen ihren Kindern „tiefer, als der Tag gedacht" den Frieden stiftet.

Hans Lindau.

Bücherschau.

I. Sammelreferat von **Wolfgang Keller.**

A. Ausgaben und Übersetzungen.

Der Cambridger «New Shakespeare» von Quiller-Couch und Dover Wilson[1]) schreitet rüstig voran und erweist sich mit jedem neuen Bändchen immer mehr als die originellste und bedeutungsvollste Shakespeare-Ausgabe der neueren Zeit. Nicht sowohl die im geistreichen Plauderton gehaltenen literarischen Einleitungen von Quiller-Couch stempeln die Ausgabe dazu, als vielmehr die kühnen und doch auf exakter «bibliographischer» Forschung gegründeten Untersuchungen Dover Wilson's über die Textkritik der Shakespeareschen Dramen. Fußend auf den Arbeiten von Pollard vor allem, wird hier zum erstenmal mit radikaler Energie der Versuch gemacht, die Druckmanuskripte der einzelnen Stücke zu rekonstruieren. Freilich läßt sich nicht vermeiden, daß bei aller Exaktheit der Untersuchung doch sehr vieles hypothetisch bleibt. Es wird aus der Orthographie und der Interpunktion, aus Verwechslungen und falschen Namen, aus der Verstechnik und aus dem Stil mit großem Scharfsinn auf die Ursachen dieser Erscheinungen geschlossen, und wenn es sich auch dabei stets nur um mögliche Ursachen handelt, so weiß der Kritiker diese doch zu einem überraschend klaren Bilde zusammenzufügen. Freilich darf man wohl einige Zweifel äußern, ob all diese Argumente wirklich so schwerwiegend sind. Wir pflegen uns an den Widersprüchen Shakespeare's nicht mehr so zu stoßen wie früher, weil wir eingesehen haben, daß der Dichter impulsive Vorstellungen wiedergibt und nicht streng logisch denkt. Wir dürfen Shakespeare und Schiller in ihren Dichtungen nicht mit dem Maß des wissenschaftlichen Historikers messen. Wollen wir aus einem eklatanten Widerspruch gleich auf einen zweiten Autor schließen, weil ein und derselbe klar denkende Mensch nicht unmittelbar hintereinander so verschiedene Angaben machen könnte, dann könnte auch der «Don Carlos» nicht von Schiller allein stammen. Ein normales Theaterstück der Elisabeth-Zeit, so hören wir, war etwa 3000 Zeilen lang: also kann man bei Stücken, die viel kürzer sind, schließen, daß sie in zusammengestrichener Gestalt vorliegen. Aber wenn wir etwa bei jedem Stück

[1]) The Works of Shakespeare, edited for the Syndics of the Cambridge University Press by Sir Arthur Quiller-Couch and John Dover Wilson: (2) The Two Gentlemen of Verona, 1921; (3) The Merry Wives of Windsor, 1921; (4) Measure for Measure, 1922; (5) The Comedy of Errors, 1922. Cambridge University Press [Preise 6, 8, 7, 6 sh.].

von Hauptmann, das stark unter der Normallänge zurückbleibt, schließen wollten, daß es vom Regisseur zusammengestrichen sei, würden wir auch hier einen großen Irrtum begehen. Auf solches Zusammenstreichen scheinen auch unklare Aneinanderreihungen von Sätzen, auch Fehler im Wortlaut hinzudeuten. Aber wie oft mögen diese auf eine Pause in der dichterischen Arbeit oder auf eine Flüchtigkeit der Phantasie zurückgehen, wie sie Ben Jonson's berechtigten Tadel hervorrief. Mit bezug auf die stilistische Verwendung der Prosa bei Shakespeare vermisse ich die Verwertung der grundlegenden Untersuchungen von Delius, V. Janssen und zuletzt Gertrud Bordukat (vgl. Sh.-Jb. 56, 128). Der Versuch die Knittelverse in «Errors» oder die Prosa in «Measure» Shakespeare ganz oder teilweise abzusprechen, scheint mir von vornherein verfehlt, wenn man nicht die stilistische Wirkung dieser Stellen genau untersucht.

Bei den «Two Gentlemen of Verona» (Folio) fällt die vollständige Abwesenheit der Bühnenweisungen und das fast vollständige Fehlen des Auf- und Abtretens von Personen innerhalb einer Szene auf. Dover Wilson meint, daß das Druckmanuskript entstanden sei aus einer Aneinanderreihung von einzelnen Rollenmanuskripten und ihrer Ordnung mit Hilfe eines «Plot», d. h. eines Regieplans, weil die Originalhandschrift verloren war. Daß ein Abschreiber dabei verwendet wurde, der sich über den Sinn einzelner Stellen kühn hinwegsetzte, ist mir doch nicht so einleuchtend. Eine in der überlieferten Form sinnlose Stelle wie 2, 4, 194 «It is mine or Valentines praise?» dürfte einem solchen Redaktor weniger leicht passieren als dem Autor, der den richtigen Vers im Kopfe hat und durch eine nachträgliche Korrektur den Sinn versehentlich entstellt, und viel weniger als einem Setzer, der das Wort und nicht den Satz vor Augen hat. «*We are forced to conclude that the text has been tampered with at this point, in order to shorten the soliloquy*» ist D. Wilson's Annahme. Das ist natürlich möglich, kann aber ebensogut auf den Autor selbst zurückgehen, wie fast jeder weiß, der nach Einfügung von Änderungen sein eigenes Manuskript wieder durchliest. «*Panthion*» statt «*Panthino*» halte ich für eine gewöhnliche Setzerverwechslung; die Vertauschung von «*duke*» und «*emperor*», «*Padua*» und «*Milan*» aber ist so echt im Bilde Shakespeare's, daß man wirklich nicht einen Überarbeiter braucht, der nur den Zweck gehabt hätte, aus Sinn Unsinn zu machen. Auch daß die Figur des Speed erst von diesem Überarbeiter geschaffen wurde, scheint mir keine glückliche Hypothese zu sein. — In Q.'s Einleitung vermißt man exakte, in jedem Fall die Quellen herbeiziehende, Methode. «George» statt Arthur Brooke ist ein störender Schönheitsfehler. In der Interpunktion des Textes, die ja der der alten Ausgaben genau entspricht — deren Mangelhaftigkeit von Percy Simpson als beabsichtigt und die dramatischen Sprechpausen wiedergebend erklärt worden ist — fällt auf, daß, wie eine Note besagt, gelegentlich ein Kolon und Semikolon stillschweigend vertauscht wurden. Das ist doch kein unbedingtes Vertrauen mehr in die Genauigkeit dieser angeblich von Shakespeare selbst stammenden Zeichen.

Bei den «Merry Wives» schließt sich der Herausgeber der von ihm selbst weiterentwickelten Hypothese von Greg an, daß die Quarto von 1602 auf ein Rollenmanuskript des Schauspielers zurückgehe, der den Wirt gespielt habe: diese erste Ausgabe hält er für eine verkürzte Theaterversion eines alten Stückes, das erst einer teilweisen Revision unterzogen war, und durch einen treulosen Schauspieler mit Zusätzen versehen und zum Druck befördert wurde. Der

Foliotext repräsentiert dann die endgültige Revision desselben Stückes. Er nimmt also zwei Revisionen eines alten Dramas an. Ich muß gestehen, daß mich gerade bei diesem Stück, das in der Stoffanlage so deutlich die Eile und die mangelhafte Erfindung zeigt, die bei Shakespeare jedesmal dann auffällt, wenn ihm kein fertiger Stoff vorlag, die Annahme eines älteren Dramas, von dem uns kein Schatten außerhalb von Shakespeare's Stück erhalten ist, nicht zu überzeugen vermag.

Auch bei «Measure for Measure» ist mir das Tempo der Schlüsse auf Kürzung, Erweiterung, fremde Mitarbeit zu rasch: in der Einleitung sagt Quiller-Couch sehr verständig «*a theory that Shakespeare wrote the plays and some one else inserted the lubricities, is mere caprice*» —, aber in dem an sich sehr interessanten Abschnitt Dover Wilson's über das Druckmanuskript des Stückes kommt es tatsächlich auf dieses Resultat heraus. Zunächst stellt er eine neue Theorie über das Datum von «Measure» nach zwei historischen Anspielungen auf. Die Konjektur von Tyrwhitt «*these inshell'd beauties*» für «*enshield*» der Folio (2, 4, 80) läßt ihn eine Beziehung zu der «Masque of Blackness» von Ben Jonson finden, die am 5. 1. 1605 — also 10 Tage nach der Hofaufführung von Measure — von der Königin Anna und ihren Hofdamen vor König Jakob aufgeführt wurde. Aber ich meine das Wörtchen «*these*» wäre mit bezug auf eine erst 10 Tage später zu erwartende Vorstellung doch nicht möglich — abgesehen von der Taktlosigkeit, die darin läge, auf eine Überraschung, die die Königin vorbereitete, 10 Tage vorher überhaupt anzuspielen. — Das zweite soll eine Anspielung auf den Vertrag von Zsitva Torok (11. 11. 1606) sein und also eine Überarbeitung des Dramas nach der Hofaufführung vom 26. 12. 1604 beweisen. Es handelt sich um die Stelle in der 1. Szene des 1. Aktes, wo Lucio sagt «*If the duke, with the other dukes, come not to composition with the King of Hungary, why then all the dukes fall upon the King*», worauf der «*First Gentleman*» erwidert «*Heaven grant us peace, but not the King of Hungary's!*» Nun wurde zu Zsitva Torok ein Friede zwischen dem Sultan und dem Kaiser geschlossen, der diesem die Städte Erlau, Kanizsa und Gran und eine große Zahl von Dörfern in Ungarn kostete, so daß man mit dem Erzherzog Matthias, der den Vertrag geschlossen hatte, sehr unzufrieden war. Da nun Matthias König von Ungarn war, wäre dies «*the King of Hungary's peace*». Aber auch hier stimmt das Datum nicht, denn Matthias wurde erst durch das Abkommen von Lieben vom 25. Juni 1608 zum König von Ungarn ernannt; bis dahin war er lediglich Erzherzog von Österreich. Andererseits ist es nicht sehr wahrscheinlich, daß ein Unwille über den Vertrag, der ihm im November 1606 durch die Türken abgepreßt worden war, noch nach dem Juni 1608 in England nachgeklungen hätte. Es könnte sich ja nicht, wie Dover Wilson möchte, um eine Umarbeitung «*some time after November* 1606» sondern nur nach dem Juni 1608 handeln. Aber Shakespeare hat in seinen Lustspielen so viel von Kriegen und Friedenschlüssen ohne jeglichen historischen Hintergrund gesprochen, daß wir wirklich nicht nötig haben, für diese Stelle, die nur 4 Jahre nach der Entstehung des Stückes mit einem historischen Ereignis in Anklang gebracht werden kann, extra eine zweite Bearbeitung anzusetzen. Dieser Dialog der allgemeinen Exposition wird als ganz undramatisch Shakespeare abgesprochen; aber er hat doch seine Parallele in der Exposition von «König Lear», die in ebenso nüchterner Prosa auf die dramatischen Ereignisse vorbereitet. Solche stilistische Argumentationen sind immer die schwächste

Stelle von Dover Wilson. Daß die Prosa für Shakespeare eines der wichtigsten Stilmittel ist, scheint überhaupt nicht in Erwägung gezogen zu sein. Die Hypothese, daß «Measure for Measure» erst für die Hofaufführung (unter Mitwirkung Shakespeare's) gekürzt, und daß diese gekürzte Version dann von einem Fremden wieder auf das normale Maß durch Einschübe erweitert wurde, bedarf wohl noch weiterer Stützen, um sich halten zu können.

Endlich wird auch für die «Comedy of Errors» ein älteres Stück «The Historie of Error» (1. 1. 1577!) als direkte Quelle angenommen: «*Our theory is that the copy for the Comedy of Errors*, 1623, *was a dictated transcript, made in the playhouse sometime in the early 'nineties, and prepared for the stage by elaborate stage-directions from the hand of an actor with vivid memories of the old Historie of Error*». Aus diesem alten Stück, das die Knaben von St. Pauli in Hampton Court aufgeführt hatten, soll die Bezeichnung der Zwillinge als «*Antipholis Sereptus*» und «*Antipholis Erotes*» in den Bühnenweisungen (für «*Surreptus*» und «*Erraticus*») stammen. Aber das erstere kommt auch im Argumentum der Menaechmi bei Plautus vor («*subruptus*», «*subrupticius*» ,«*surrupuit*») und findet sich in den Szenenüberschriften auch in alten Plautus-Ausgaben. Und ebendort muß auch noch nach dem «Erraticus» gesucht werden. Während in Rotrou's französischer Bearbeitung stets der eine «*Menechme ravy*» heißt, nennt Warner's englische Übersetzung den anderen «*Menechmus the Traveller*». So gut der Verfasser der gänzlich unbekannten «*Historie*» von 1577 die Ausdrücke in sein Stück herübergenommen haben könnte, kann dies auch Shakespeare getan haben. Im Text des Dramas selbst kommt sie aber auch bei Plautus nicht vor; also ist es auch nicht auffällig, wenn sich ihr Vorkommen bei Shakespeare auf die Regiebezeichnungen beschränkt. Auch in diesem Stück wird in etwas oberflächlicher Weise, so will es mir bei allem Respekt vor dem Scharfsinn des Herausgebers scheinen, der Schnitt zwischen Blankvers und Knittelvers einfach dadurch gezogen, daß man zwei Autoren einsetzt. Es ist dabei übersehen, daß zu dieser Zeit sich noch kein fester Gebrauch in der Prosodie des Lustspiels ausgebildet hatte, daß man zwischen dem englischen Knittelvers und der italienischen Prosa schwankte und dazu für pathetische Zwecke den italienischen Blankvers heranzog, der immer mehr an Boden gewann.

Die Hypothesen von Dover Wilson sind immer geistreich und interessant, müssen aber doch in vielem noch besser begründet werden. Sein reiches Wissen und seine Kühnheit erinnern oft an F. G. Fleay; aber wenn er auch vielfach über das Ziel hinausschießt, der Weg, auf dem er vorgeht, verspricht doch die Shakespeare-Forschung ein gutes Stück vorwärts zu bringen.

Es ist wirklich keine Not mehr an Ausgaben Shakespeare's in deutscher Sprache: als höchst erfreuliches Zeichen des gewaltigen Interesses an den Werken des Königs der dramatischen Kunst begrüßen wir dieses üppige Wachstum. Die Stuttgarter Union bringt jetzt eine neue Ausgabe des Schlegel-Tieck heraus, die Julius Bab und als sein Helfer Dr. E. Levy besorgt haben, und von der bisher zwei Bände (1 und 3) vorliegen.[1]) Das Neue dieser Edition liegt

[1]) William Shakespeare, Sämtliche Werke. Nach der Schlegel-Tieck'schen Übersetzung in neuer Bearbeitung mit Einleitungen herausgegeben von Julius Bab. 9 Bände. Union, Deutsche Verlagsgesellschaft, Stuttgart, Berlin, Leipzig [1923]. (Jeder Band in Halbleinen, Grundzahl etwa 4—6).

vor allem in der chronologischen Anordnung: die Dramen (nicht die Gedichte) sind nach der mutmaßlichen Entstehungszeit geordnet. Aber hier erhebt sich gleich eine Schwierigkeit: die Mutmaßungen über die Datierung gehen noch auseinander. Eine chronologische Reihe Lear—Macbeth—Othello, wie sie hier angesetzt wird, dürfte von den meisten Shakespeare-Forschern abgelehnt werden. Deshalb ist es gefährlich, die ganze Einrichtung einer Ausgabe auf ein so schwankendes Fundament aufzubauen. Der Gedanke an sich ist ja nicht neu; er ist auch bei den meisten — in gewissem Sinne sogar bei allen — anderen Ausgaben maßgebend gewesen. Die Herausgeber der ersten Folio von 1623 hatten, wie ich Sh.-Jb. 56, 90 nachzuweisen suchte, auch solche Tendenzen. Aber bei den Königsdramen siegte doch bei ihnen und bei allen ihren Nachfolgern die chronologische Reihenfolge des Inhalts. Die deutschen Übersetzer haben das auch noch auf die drei Römerdramen ausgedehnt. Aber im übrigen haben fast alle die Tragödien wie die Komödien nach der Entstehungszeit geordnet. Um hierin weiteres Experimentieren, das nur zur Verwirrung des Lesers führen konnte, aufzuhalten, habe ich mich in meiner Ausgabe des deutschen Shakespeare ausdrücklich der Oechelhäuser'schen Volksausgabe, der auch Conrad's Revision folgte, angeschlossen. Es schien mir wichtiger, daß wir endlich einmal zu einer festen Ordnung des deutschen Shakespeare kämen, als daß ich meine von Oechelhäuser abweichenden Ansichten über die Chronologie auch in dieser Äußerlichkeit zur Geltung brächte. In der Scheidung der drei Klassen Königsdramen, Tragödien, Komödien folgen wir alle Shakespeare's literarischen Testamentsvollstreckern, die sie ebenso in der ersten Folio durchgeführt haben. In den Einleitungen will Julius Bab nicht etwa eigene wissenschaftliche Forschung bieten: er unterscheidet sich da sehr zum Vorteil seines Werks von Landauer, dem er ja sonst wohl am nächsten verwandt ist. Wie dieser will er eine möglichst einfache psychologische Einführung in Shakespeare's Kunstwerk geben, und das ist dem sehr gewandten und geistreichen Dramaturgen vortrefflich gelungen. Die wissenschaftliche Grundlage nimmt er von anderen — für den Leser jedenfalls ein weit nützlicheres Verfahren, als wenn er etwa wie Landauer eigene pseudowissenschaftliche Theorien aufgestellt hätte. Nur wäre es vielleicht netter gewesen, wenn er seine Quellen, die er gelegentlich fast wörtlich ausschöpft, wenigstens im Vorwort genannt hätte. Noch einen Schritt weiter geht sein Mitarbeiter Dr. Levy, der, wie es scheint, die Textrevision übernommen hat. Ich habe zur Probe einmal den 5. Aufzug von «Verlorene Liebesmüh» mit meinem eigenen Text verglichen und da gefunden, daß Herr Levy jede, aber auch jede, meiner Änderungen einfach übernommen hat, mit Ausnahme einiger Fremdwörter, die er wohl nicht richtig aufgefaßt hat. Eine solche Vergleichung ist bei meiner Ausgabe sehr leicht durchzuführen, weil ich in den Anmerkungen alle Änderungen verzeichnet und meist gerechtfertigt habe. Ich habe selbstverständlich gar nichts gegen solche Aufnahme meiner Besserungsvorschläge einzuwenden. Aber daß dann Herr Levy in der Einleitung sagt «In den ziemlich seltenen Fällen, in denen wir eine Lesart trafen, die nicht nur eine unzweifelhafte Verbesserung des alten Schlegel-Tieck'schen Textes, sondern das schlechthin Richtige darzustellen schien, hielten wir es für erlaubt, ja für Pflicht, diese Wendung zu übernehmen. In den weitaus meisten Fällen freilich mußten wir den Versuch machen, selbst eine Prägung zu finden» — das ist doch etwas weit gegangen. Ich zähle in dieser genannten Szene

in 84 Zeilen Änderungen, die aus meiner Revision übernommen sind, gegen 13 eigene. Unter den letzteren solche wie «*canus*» statt «*canis*» (im Munde des lateinkundigen Schulmeisters unmöglich), «sans sens» statt des von Tieck eingesetzten «senza senza» (5, 2, 414 — der von Levy vorgeschlagene Buchstabenwitz ist ja nicht sprechbar), oder «A-jachs» (im Deutschen gänzlich unverständlich, englisch «*a jakes*», ein Abtritt) statt des von mir für Tieck's «Cacamillus» eingesetzten «Kackstor», das die Verdrehung des antiken Namens im Munde des Tölpels wiedergeben soll. Herr Dr. Levy hat sich seine Arbeit etwas leicht gemacht, daß er das aber in der gekennzeichneten Weise zu verdecken sucht, ist nicht ganz fair. Vielleicht nimmt er in einem der späteren Bände Gelegenheit diesen Fehler gut zu machen.

Von der Neuauflage von Alois Brandl's Ausgabe[1]) der Schlegel-Tieckschen Shakespeare-Übersetzung (vgl. Sh.-Jb. 58, 124) sind die übrigen Bände in rascher Folge erschienen, so daß nun die ganzen Dramen in zehn sehr hübschen grünen Bänden, die auch im Innern (wie wir es bei Meyer's Klassikerausgaben gewöhnt sind) vorzüglich ausgestattet sind, vorliegen. Der Herausgeber hat im ganzen wenig verändert, da und dort ist Überflüssiges weggestrichen, gelegentlich eine kleine Korrektur eingefügt worden. Leider ist Lear 1, 4, 219 (die Zeilenzählung nach meiner Ausgabe in der Goldenen Klassiker-Bibliothek) der Druckfehler «abreißt« statt «abbeißt» (*bit off*) stehen geblieben. Das von Theobald als Schauplatz von Lear 3, 6 angesetzte «*farmhouse*» wird da, wo Lear und seine Gesellschaft Schutz suchen (3, 4, 182), noch immer mit der «*hovel*», der Hürde Edgar's verwechselt, die ja von Kent und Gloster ausdrücklich abgelehnt wurde: Lear soll nicht in die Hürde gehen, sondern in einen Raum, der mit dem Schloß zusammenhängt, so daß Gloster aus Angst vor Cornwall und Regan zum Stillschweigen mahnt. In der Einleitung zu «Was Ihr Wollt» wundert man sich, daß die direkte Quelle Shakespeare's, Riche's Erzählung, gar nicht erwähnt und statt dessen Bandello's abweichende Fassung zum Vergleich herangezogen wird, wodurch natürlich ein etwas schiefes Bild entsteht. Aber im ganzen wird man die knapp gehaltenen Einleitungen und Anmerkungen mit Vergnügen und gutem Nutzen lesen. Die Erneuerung wird die bewährte Ausgabe gewiß noch weiter verbreiten helfen.

Die zweite Auflage von Friedrich Gundolf's Shakespeare-Übersetzung[2]) ist durch das Erscheinen des 6. Bandes vollendet, der «Timon», «Titus Andronicus», «Heinrich VIII.», also die Dramen, deren Stil ihnen eine Ausnahmestellung einräumt, und die Gedichte «Venus und Adonis», «Lucretia» und — in Stephan George's Nachdichtung — die Sonette enthält. Der Charakter von Gundolf's Übersetzungswerk erfährt durch diese Dramen, die ihn nicht sehr interessieren und deshalb nur ganz wenige Änderungen gegen Tieck aufweisen, keine neue Beleuchtung. Dagegen wird man die beiden Verserzählungen in seiner und besonders die Sonette in der bedeutsamen Über-

[1]) Shakespeare's dramatische Werke. Übersetzt von Schlegel und Tieck, herausgeg. von Alois Brandl. Zweite, kritisch durchgesehene und erläuterte Ausgabe. Band 4 bis 10. [In Leinenbänden je 5 M.].

[2]) Shakespeare in deutscher Sprache. Neue Ausgabe in sechs Bänden. Sechster Band. Berlin 1922. Bei Georg Bondi.

tragung seines Meisters George mit Genuß lesen, da hier keine wirklich besseren Verdeutschungen vorliegen. Auch wer gegen Gundolf's Übersetzungsstil manches einzuwenden hat wird mit seiner Anerkennung gegenüber seiner Leistung als ganzes nicht zurückhalten: es bleibt doch ein stolzes Werk.

Durch den Krieg, der Englands Truppen an die Somme geführt hat, ist «Heinrich V.» mit seinen patriotischen Fanfarentönen ungeheuer volkstümlich geworden bei Engländern und Amerikanern — nicht ganz zur Freude der Franzosen vielleicht, gegen die doch Shakespeare's ganzer Spott sich richtet. Dieser Stimmung scheint die vorliegende amerikanische Schulausgabe ihre Entstehung zu verdanken, die E. E. Stoll, einer unserer tüchtigsten Shakespeare-Forscher mit einem Kollegen zusammen besorgt hat[1]). Aber wenn man das Datum 1922 hinter dem Titelblatt und die noch gänzlich unter der Kriegspsychose stehende Einleitung liest, erfaßt einen beinahe Verzweiflung über diese methodische Verewigung von Irrtümern in der Beurteilung Deutschlands. Wenn ein Mann von so hohen wissenschaftlichen Qualitäten, der selbst deutsches Blut in seinen Adern hat, so wenig vom wirklichen Deutschland und seinen Führern im Kriege weiß, wie es diese Einleitung dokumentiert, wie sollen wir hoffen, daß das große gebildete Publikum Amerikas, dem solche Schulbücher von ihren besten Wissenschaftlern in die Hand gegeben werden, je zu einer gerechten Beurteilung Deutschlands komme? Die Vorwürfe, die mein verehrter amerikanischer Kollege hier gegen die bösen Deutschen erhebt — sogar mit einem in diesem Sinne gewiß nie in Deutschland gebrauchten deutschen Wort («Schrecklichkeit») und dem in Deutschland zumeist nur durch die angelsächsische Propaganda bekannt gewordenen Namen des Generals Bernhardi —, sie lassen sich unserer ehrlichen wissenschaftlichen Überzeugung nach mit viel mehr Recht gegen England erheben. Aber niemand tut das hier, am wenigsten in deutschen Schulbüchern, denn wir sind aufrichtig bestrebt, die politische Atmosphäre zu entgiften. Aber lassen wir das: politisch Lied ein häßlich Lied. Was sachlich vorgebracht wird, ist alles interessant, wenn ich auch nicht glaube, daß Shakespeare in der Prinzessin Katharine bewußt eine französische «jeune fille», eine unschuldige Kokette, im Gegensatz zu seinen englischen jungen Mädchen, die rücksichtslos dem Zug des Herzens folgen, geschaffen habe. Diese jungen Engländerinnen sind eben keine Prinzessinnen und brauchen sich um die Anstandsregeln der vornehmen Gesellschaft nicht zu kümmern. Übrigens treten nur sehr wenige junge Engländerinnen in ähnlicher Rolle bei Shakespeare auf. Die Grausamkeit und Bigotterie des historischen Heinrich V. wird wohl absichtlich nicht erwähnt, um den jungen Amerikanern das Bild des englischen Königs fleckenlos zu zeigen.

Von dem Shakespeare in Einzelausgaben des Insel-Verlags (der Gesamtherausgeber ist wohl Max J. Wolff) sind wieder fünf neue Bändchen erschienen[2]).

---

[1]) Shakespeare's Henry V, ed. by Edgar E. Stoll and Martin B. Ruud [English Readings for Students ed. by Wilbur L. Cross]. New York, Henry Holt & Co. [1922].

[2]) Shakespeare: König Heinrich IV. 1922. — Die Komödie der Irrungen. — Antonius und Cleopatra. — Romeo und Julia. 1923. — König Heinrich V. 1924. [Shakespeare's Werke in Einzelausgaben.] Im Inselverlag zu Leipzig.

Baudissin's «Komödie der Irrungen» hat M. J. Wolff selbst einer gründlichen Neubearbeitung unterzogen. Seine geschmackvolle Übersetzung liest sich im allgemeinen gut und weist manche Besserungen gegen Baudissin auf. Ob sie auf der Bühne besser verstanden wird, möchte ich nicht entscheiden. Wenn in 3,1 statt des Hebebaums, des «Baums ohne Blätter», ein Fuchsschwanz, ein «Tier ohne Haare» eingesetzt wird, so werden wohl nicht viele Hörer wissen, daß damit eine Handsäge bezeichnet werden soll. Das «Nachwort», das die Einleitung vertritt, weist auf italienische Vorbilder Shakespeare's in der Umgestaltung der plautinischen Fabel hin. — «Antonius und Cleopatra» hat Rudolf Imelmann neu übersetzt: er will dabei zeigen wie genau, richtig und zugleich deutsch sich Shakespeare wiedergeben läßt. Das ist ihm auch gewiß schön gelungen. Nur scheint er mir auf das rein Künstlerische, Klanglich-Poetische zu wenig Nachdruck gelegt zu haben. Man vergleiche etwa die 6. Szene des 3. Aufzugs, deren Übersetzung an sich keineswegs zu tadeln ist, mit der Tieck'schen Fassung (Baudissin), und man wird mir zugeben, daß diese letztere sich mit ganz anderem Pathos sprechen läßt, als die immer etwas nüchternen Verse von Imelmann. Das soll seine Leistung als Übersetzer durchaus nicht herabsetzen. Ausgezeichnet ist, was er im «Nachwort» über Shakespeare's Drama zu sagen weiß. — Marie Gothein hat «Romeo und Julia» beigesteuert. Sie hat Schlegel's Jugendarbeit einer feinfühligen Revision unterzogen, alle die von ihm als Alexandriner übersetzten Stellen in Blankverse umgegossen, die paar von ihm weggelassenen Zeilen eingesetzt. Sie bemüht sich — oft, wenn auch nicht immer, glücklich — dem Original treuer zu sein als er. Im Nachwort ist die Ausgabe der Quellen zu «Romeo» von R. Fischer (Bonn 1922) nachzutragen. — Die Überstezungen Schlegel's von «Heinrich IV.» und «Heinrich V.» machten für den Bearbeiter Fritz Jung kaum eine Änderung nötig; wo er doch eingegriffen hat, ist es nicht immer zum Besseren gewesen. In den ganz knappen Anmerkungen zu «Heinrich V.» ist «Shakespeare's Gedicht Troilus und Cressida» ein störender Schreibfehler. Auch diese beiden Bändchen reihen sich würdig der geschmackvollen Ausgabe an.

Zwei schöne Liebhaberausgaben Shakespeare'scher Gedichte hat der Kreis graphischer Künstler und Sammler in Leipzig herausgebracht: «Venus und Adonis» in einer neuen Übersetzung von Bruno Erich Werner, die sich recht gut liest und die sehr großen metrischen Schwierigkeiten vielfach mit Glück bewältigt hat, und die Sonette in Eduard Saenger's Verdeutschung[1]). Acht feine Radierungen, teilweise von bezwingender Zartheit, schmücken «Venus und Adonis», aber wer nicht weiß, daß sie von Edwin Scharff sind, wird den Namen des Künstlers in dem Bande vergebens suchen. Mit einer oder zwei Ausnahmen (wie Nr. 2) bieten sie einen reinen und hohen Genuß — am schönsten finde ich die Szene, wo Adonis die anscheinend ohnmächtige Venus küßt, und die leidenschaftliche Totenklage der Venus. Nicht dasselbe kann ich persönlich von den

---

[1]) William Shakespeare: Sonette. In der Übersetzung von Eduard Saenger mit Holzschnitten von Walther Teutsch. 1922.
William Shakespeare: Venus und Adonis. Deutsche Übertragung von Bruno Erich Werner. 1923. [Dritter und fünfter Druck des Kreises graphischer Künstler und Sammler.] Verlegt bei Arndt Beyer-Leipzig.

stark primitivistischen Holzschnitten von Walther Teutsch sagen, die dem prachtvoll gedruckten Sonettenband beigegeben sind. Sie scheinen mir zu grob, ja oft brutal, empfunden für den «gentle Shakespeare», dessen Empfinden sie doch wiedergeben sollen. Ich kann mir nicht helfen: ich habe bei unseren modernen Holzschnitt-Künstlern meistens den Eindruck, daß es treffliche Künstler sind, aber armselige Holzschneider; daß das Material stärker ist als sein Bearbeiter. Man stelle einmal unbefangen einen Holzschnitt des 16. Jh. daneben — er braucht gar nicht von einem großen Künstler zu sein — und man wird den Gegensatz fühlen: die damaligen Künstler haben erst Holzschneiden gelernt, der heutige Künstler aber blickt hochmütig herab auf den «Xylographen». Ich verkenne nicht die gewaltige Kraft Walther Teutsch's, aber es ist ungebändigte, ungeschulte Kraft.

B. Allgemeine Erläuterungsschriften.

Eines der erfreulichsten Shakespeare-Bücher der letzten Jahre ist die neue zusammenfassende Studie von Helene Richter, «Shakespeare der Mensch»[1]): keine Biographie im üblichen Sinne, sondern eine psychologisch-ästhetische Untersuchung über Shakespeare als Künstler und Denker, über sein Fühlen und Wollen, also weit umfassender als der Titel besagt — wenigstens als andere Bücher mit dem Titel «*Shakespeare, the Man*». In sechs Kapiteln wird Shakespeare als Schauspieler, als Theaterdichter, Formkünstler, als Weltmann und Weltweiser, als Tragödien- und Komödiendichter behandelt. Man erkennt, daß das Büchlein lange ausgreift ist und doch zu den heute am meisten diskutierten Fragen überall Stellung nimmt, daß es alte und neueste Beobachtungen mitteilt. Die beiden ersten Kapitel sind von einer erfahrenen Theaterkritikerin geschrieben, die das frische Leben der Bühne mitempfindet und uns dadurch den jungen Shakespeare, den Schauspieler und Dichter der Strange-Truppe näher zu bringen weiß. Freilich scheint mir hier auch die Gefahr eines anachronistischen Übertragens vom modernen auf den elisabethanischen Schauspieler, von Levinsky auf Burbage, nicht immer vermieden zu sein. Aber auch die Beibringung dieser Parallelen ist dankenswert. Daß aus dem stümperhaften Droeshout-Porträt und der bekannten Sonett-Stelle auf eine für einen Schauspieler äußerst störende «Unschärfe und Massigkeit der Züge» und auf Lahmheit geschlossen wird, ist einer der wenigen Fälle, wo die Verfasserin sich zu etwas unvorsichtigen Schlüssen hinreißen läßt. Ab und zu nimmt man vielleicht an einer vorschnellen Verallgemeinerung Anstoß, wie wenn die bekannte Theatererfahrung, daß «kein erster Schauspieler auf die Bühne will, ehe das Stück recht in Gang . . . ist» für die Einführungsszene verantwortlich gemacht wird: «Und wirklich läßt Shakespeare keine wichtige Person auftreten, ohne sie vorher angekündigt . . . zu haben» — was durch den Hinweis auf Richard III. leicht widerlegt ist. Ein Versehen ist wohl, daß Pandar als Name des Kupplers in «Troilus» als sprechender Name aufgefaßt, daß also der Eigenname vom Gattungswort abgeleitet wird, statt umgekehrt. Aber daneben enthalten diese beiden

[1]) Helene Richter, Shakespeare der Mensch. Leipzig. Verlag von Bernhard Tauchnitz 1923. 190 S. [Englische Bibliothek, hrsg. v. Max Förster, Band 3.]

ersten Kapitel viele geistreichen Beobachtungen. Der wertvollste Abschnitt ist wohl der über den «Formkünstler», über Shakespeare's dramatischen Stil. Hier werden nach Walzel die Wölfflin'schen Kategorien zum ersten Male konsequent auf Shakespeare angewendet. Der dramatische Aufbau wird an einzelnen Beispielen in seiner bewußten Regelmäßigkeit aufgezeigt, wie ich dies für zwei andere elisabethanische Stücke («Richard II. erster Teil» und «*Wars of Cyrus*») in diesem Jahrbuch versucht habe. Allerdings die Unterscheidung von Renaissance und Barock als zwei Zeitstilarten geht dabei nicht ohne Rest auf. Wenn man das 16. Jh. in England dem Barock, das 17. (Inigo Jones) der Renaissance zuweist, dann ist es vielleicht besser, diese Ausdrücke überhaupt zu vermeiden und von Romantik und Klassizismus innerhalb der Renaissancekunst zu sprechen. Und es wird auch nicht gehen, Shakespeare ohne weiteres auf eine der Wölfflin'schen Formeln festzulegen. Wenn etwa gesagt wird, daß Shakespeare das Interesse (wie etwa Rembrandt auf der «Scharwache») nicht auf eine Figur konzentriert, daß ein Held im eigentlichen Sinne selten nachweisbar ist, und dies z. B. dadurch erhärtet wird, daß Coriolan und Volumnia, Jago und Othello als Paare auftreten, so wird man das wohl auf jeden neueren Dramatiker anwenden können. Für Shakespeare ist nur dann etwas daraus zu gewinnen, wenn der Unterschied zu anderen Künstlern sich scharf ziehen läßt. Auch Ähnlichkeiten, wie etwa mit der Porträtkunst des Barock, besagen noch nicht viel, wenn nicht ein Unterschied gegen Tizian, Holbein, Dürer aufgezeigt wird. Es ist gewiß ganz richtig, daß Shakespeare des öfteren Hinweise auf den Zeitpunkt seines Dramas gibt, und daß z. B. «Romeo und Julia» in seiner ganzen Stimmung Hochsommerglut anzeigt, aber ob wirklich so viel Nachdruck auf die einzelne Zeitangabe der Lady Capulet gelegt werden darf, daß bis Petri Kettenfeier noch vierzehn Tage fehlen (1, 3, 17), ist mir doch fraglich angesichts der Worte ihres Gatten «*And quench the fire, the room is grown too hot*», wo der Dichter an den Winter zu denken scheint, und zwar an den englischen, nicht den italienischen Winter. Es ist eine treffliche Beobachtung, daß sich Shakespeare's Figuren vom Typischen zum Individuellen und wieder zum Typischen entwickeln: ich meine aber, zunächst wagt er noch nicht das Individuelle auf die Bühne zu bringen, hat auch wohl noch nicht genug Modelle beobachtet. Erst die Historien (Holinshed) und Brooke lehren ihn das. Am Schluß jedoch wendet er sich bewußt ab von Plutarch's Realismus und kehrt zur Märchenwelt der romantischen Novellen zurück. Gerne betont die Verfasserin die Zusammengehörigkeit von Shakespeare und Rembrandt. Ich kann aber diesen durch Walzel in Mode gekommenen Vergleich nicht ganz passend finden. Rembrandt gehört dem sittenmalenden volkstümlichen Gegenwartsrealismus an, den Ben Jonson mitmacht, von dem sich aber Shakespeare immer bewußt ferngehalten hat. Und auch solche Sätze wie «Erst Romantik und Barock tragen (im Gegensatz zur klassischen und Renaissancekunst) durch das Auseinanderhalten von Stoff und Idee die Symbolik in das Kunstwerk» wird man in Gedanken an Ariost, Sidney, Spenser nicht unterschreiben können. Diese neun Abschnitte über Symmetrie und Asymmetrie, das Gesetz der Einheiten, Typus und Individualität, Ruhe und Bewegung, Konkretheit und Symbolik , Verschmelzung von Stimmungsgegensätzen, Idealschönheit und Naturschönheit, Schlichtheit und Prunk, Form und Phantasie, enthalten eine Fülle von Anregungen und interessanten Beobachtungen, die aber vielfach noch der Nachprüfung und Ausreifung bedürfen. Es ist ein großes

Verdienst der Verfasserin, daß sie einmal versucht hat, diesen Problemen von Shakespeare's Kunst energisch zu Leibe zu gehen. Nur glaube ich, daß zunächst noch schärfere Resultate herauskommen, wenn wir den einzelnen Künstler mit seinen nächsten Verwandten vergleichen, als wenn wir gleich über Zeiten und Länder und die verschiedensten Künste hinwegschreiten. Es ist ein Buch, das man mit dem dankbaren Bewußtsein, viele neuen Seiten an Shakespeare beobachtet zu haben, aus der Hand legt.

C. Erläuterungen zu einzelnen Dramen.

Das Verhältnis von Shakespeare's «Richard II.» zu Marlowe's «Edward II.» behandelt eine Greifswalder Dissertation von Paul Kühl[1]), von der ein gedruckter Auszug vorliegt. Leider läßt sich daraus nur eine Reihe von Behauptungen ohne Beweise erkennen. Daß Shakespeare ein Manuskript oder die Quarto 1594 von «Edward II.» zur Hand gehabt hat wegen wörtlicher Berührungen und Entlehnungen, und daß deshalb «Richard II.» 1594, 2. Hälfte, oder 1595, erste Hälfte, entstanden sein müsse, scheint mir ein sehr voreiliger Schluß bei einem jungen Schauspieler und Dramatiker, der doch selbstverständlich das neueste Stück des größten zeitgenössischen Dramendichters auf der Bühne sah. Ebenso dünkt mir der Schluß aus dem Datum von Daniel's «*Civil Wars*» (verf. vor Oktober 1594) auf eine spätere Entstehung von «Richard II.» irrig, da aller Wahrscheinlichkeit nach hier Shakespeare der gebende, Daniel der empfangende Teil gewesen ist, wie ich Sh.-Jb. 55, 170 ausgeführt habe. Im Gegensatz zu Kühl möchte ich also behaupten, daß Shakespeare's «Richard II.» vor dem Herbst 1594 existiert haben muß.

Die Hamlet-Diskussion wird durch eine sehr erfreuliche Arbeit des jugendfrischen Seniors der deutschen Anglisten Lorenz Morsbach[2]) von der falschen Bahn, der die meisten bisherigen Erörterungen folgten, zurückgerufen, von dem fruchtlosen Streit, in den sie Ästhetik und Psychologie gelockt hatte, zur Umkehr auf den Boden streng literarhistorischer Forschung. Das war ja auch der Ruf, der in unserer Bücherschau immer wieder ertönt ist: Los von der philosophischen zur literarhistorischen Kritik! Morsbach's Schrift zerfällt, wie der Titel angibt, in zwei Teile, ein allgemeines Programm und dessen Anwendung auf den «Hamlet». Er geht aus von dem Satze, daß die Philosophie dem Verständnis Shakespeare's mehr geschadet als genutzt hat (S. 4), denn das ästhetische Gefühl ist zeitlich und national bedingt, will also historisch-ethnisch, nicht dogmatisch gewertet werden. Die Psychologie aber hat es mit lebendigen Menschen, nicht mit Kunstwerken zu tun, und es ist falsch einem Geschöpf der Phantasie «den Puls fühlen oder seine verbrecherischen Neigungen mit der Sonde des Kriminalisten untersuchen zu wollen». Mit gebührender Schärfe wendet er sich auch gegen die lächerliche Anwendung der Freud'schen Sexual-

[1]) Paul Kühl, Shakespeare's «Richard II.» und Marlowe's «Edward II.». Diss. Greifswald 1923.

[2]) Lorenz Morsbach, Der Weg zu Shakespeare und das Hamletdrama. Eine Umkehr. Max Niemeyer, Verlag, Halle a. S. 1922. 111 S.

psychologie auf ein solches Kunstwerk (S. 5). «Die Kunstkritik, oder besser das Kunstverständnis, muß immer von dem einzelnen Kunstwerk und dem einzelnen Künstler ausgehen, das Kunstwerk aus der Zeit und der Persönlichkeit des Künstlers zu verstehen suchen. Jedes Künstlergenie lehrt uns Neues, erweitert unsere künstlerischen Anschauungen, stößt oft unsere von anderen Kunstwerken abgeleiteten ästhetischen Maßstäbe und Formulierungen um (S. 6)». Ich möchte den Satz für die Psychologie so ausdrücken: **Die Psychologie hat sich mit dem Künstler, nicht mit dem Kunstwerk zu befassen.** Dann werden wir ihr dankbar sein für ihre helfende Mitforschung und werden gerne von ihr lernen.

Morsbach verficht ferner den Satz, daß Shakespeare Handlungsdramen, nicht Charakterdramen schuf. Das ist gewiß richtig im Gegensatz zu dem Schaffen Ben Jonson's, dem es ja in Nachahmung antiker Vorbilder auf geradezu wissenschaftliche Typen nach der Art Theophrast's ankam. Shakespeare aber ist alles andere als so ein wissenschaftlicher Psychologe: er «hat seine Dramen rasch und in einem Zuge niedergeschrieben. Da mag er über dem Ganzen das Einzelne, Minderwichtige gelegentlich übersehen oder verpaßt haben» (S. 18). «Man tut ihm aber Unrecht, wenn man sagt, er habe für Geld geschrieben und um die Gunst des Publikums gebuhlt (S. 17).» Auch dies ist immer wieder in unserem Jahrbuch verteidigt worden, und es ist sehr erfreulich, daß Morsbach nun mit der ganzen Autorität seiner klaren Beweisführung dafür eintritt. Er führt als schöne Parallele eine Antwort Beethoven's an Peters an: «Meine Lage erfordert unterdessen, daß jeder Vorteil mich mehr oder weniger bestimmen muß; ein anderes ist es aber mit dem Werke selbst, da denke ich nie, Gott sei Dank, an den Vorteil, sondern nur wie ich schreibe.» In dem Theaterstreit von 1598 bis 1602 treten sich Shakespeare's und Jonson's dramatische Grundsätze in den Chorreden zu «Heinrich V.» und in den Prologen zu «Every Man in» und «Every Man out of his Humour» scharf gegenüber: dieser als streng logischer Theoretiker, jener als frei mit Hilfe der Bühne die Phantasie beherrschender Praktiker.

Der zweite Teil sucht nun den «Hamlet» nach diesen Prinzipien zu erfassen. Er geht naturgemäß von Shakespeare's Material aus, der Hamlet-Sage, die ihm in Kyd's «Urhamlet», uns aber in dessen Quelle, Belleforest's Novelle zugänglich ist. Morsbach meint, daß auch Shakespeare die französische Novelle direkt benutzt habe, aber sein Argument — «Das beweisen mancherlei Stellen, welche sich nicht bei Saxo (M. meint, daß Kyd auch Saxo vor sich gehabt habe) finden und welche Shakespeare allem Anschein nach die Anregung zu einzelnen Ausführungen gegeben haben. Denn es ist nicht anzunehmen, daß alle diese Einzelheiten sich schon im gleichnamigen Drama Kyd's zusammengefunden haben» — wirkt hier nicht überzeugend. Sehr verdienstlich ist es, daß er einem größeren Leserkreis einmal die Stellen aus der Novelle wörtlich anführt, die Shakespeare, — wenn auch durch die Vermittlung von Kyd — im Sinne hatte, als er sein Drama schrieb. Fast alle Hamlet-Untersuchungen der letzten Jahre sind daran gescheitert, daß sie diese auffallenden Parallelen nicht beachteten, so daß erst die Fachkritik sie nachträglich darauf hinweisen mußte. Shakespeare übernimmt ja stets von seiner Quelle, was er nur irgend übernehmen kann. Morsbach schließt daran eine Analyse der Hauptpunkte der einzelnen Akte des Hamlet-Dramas (bei der ich nur Ophelia's Wahnsinn und Tod im 4. Akt vermisse) und zweitens eine genaue Erklärung der Monologe. Da macht natürlich der Monolog

«Sein oder nicht sein» die größte Schwierigkeit. Bisher zeigt Hamlet Entschlossenheit zur Tat; hier grübelt er über den Selbstmord: «Hamlet hat tags zuvor seinen Plan der Entlarvung gefaßt und führt ihn auch energisch durch. Zwischen Entschluß und Ausführung, die in der folgenden Nacht stattfindet, liegt nur eine kurze Zeit. Dürfen wir annehmen, daß Hamlet in diesem Augenblick erwägt, ob er sich das Leben nehmen soll? Der Monolog enthält nur allgemeine Gedanken. Hamlet wirft theoretisch eine Frage auf, die für ihn selbst nicht in Betracht kommt. Es würde auch dem Bilde völlig widersprechen, das der Dichter uns bisher von Hamlet vorgeführt hat.» Ich muß gestehen, daß für mich hier ein Hindernis liegt: wozu soll Hamlet eine Frage akademisch erörtern, die für ihn selbst nicht in Betracht kommt? Müssen wir nicht eher annehmen, daß Hamlet von verschiedenen Stimmungen beherrscht wird? Morsbach selbst gibt zu, daß er an seinen eigenen Fall anknüpft: « . . da er seelisch unendlich leidet, ist es nur natürlich . . . wenn er Betrachtungen über Tod und Leben . . . anstellt und die Frage aufwirft, warum die Menschen lieber die Übel erdulden als sich durch Selbstmord davon befreien» (S. 93). Morsbach findet nur äußere Gründe, die Hamlet an der Tat hindern, keine inneren. Aber sprechen nicht doch die Monologe dagegen? Warum beklagt Hamlet nie die Widrigkeit dieser äußeren Umstände? Warum zieht er zweimal Vergleiche zwischen sich und einem leidenschaftlichen oder entschlossenen Mann — dem Schauspieler und Fortinbras? Mit Recht hebt Morsbach hervor, daß alle Monologe in engem Zusammenhang mit der fortschreitenden Handlung stehen, und daß sie nicht bloß Reflexionen, sondern meist leidenschaftliche Ausbrüche sind, «also unter momentanem Druck gesprochen, wobei es . . . an Übertreibungen nicht fehlt.» Als Resultat ergibt sich ihm dann: «Hamlet ist kein Zauderer, kein Schwächling, auch nicht träge oder gar feige. Er läßt sein Ziel nicht aus den Augen, ist auch energisch, handelt wo er kann, dann rasch und entschlossen. Er ist kein Melancholiker, wenn er auch als solcher zuweilen erscheinen mag, denn seine Melancholie ist kein angeborner, dauernder Gemütszustand (das ist gewiß richtig!), der den Willen schwächt . . . Hamlet ist kein Pessimist . . . Seine Weltverachtung ist keine angeborene Geistes- und Gemütsanlage, sondern durch seine verzweifelte Lage hervorgerufen. Er ist auch kein Choleriker, kein Heißsporn . . ., auch kein Phantast oder Phantasiemensch, noch weniger ein Genie oder eine Faustnatur (S. 101) . . . Die Verzögerung der Rache hat nicht ihren Grund im Charakter, sondern einerseits in dem hohen Ziele Hamlet's, das Zeit und Abwarten erfordert, und andererseits in den . . Anschlägen des Königs . ., gegen die er sich wehren muß.» Wichtig sind die religiösen Bedenken Hamlet's. Dagegen möchte ich ein paar Einzelstellen doch anders auffassen als Morsbach: wenn Hamlet angeblich über dem Leichnam des Polonius weint, so sehe ich wie Bradley, Tragedy S. 104, darin nur eine falsche Angabe der Königin, die ihren Sohn entschuldigen möchte. Die Worte Hamlet's an den Geist «*Do you not come your tardy son to chide, that, laps'd in time and passion, lets go by th'important aching of your dread command*?» möchte ich nicht so auffassen als ob «Hamlet befürchtet, daß er dem Gebot des Geistes nicht genug tue und über der leidenschaftlichen Auseinandersetzung mit der Mutter Zeit versäume.» «Hamlet ist kein zwiespältiger Hamlet, kein Hamlet der Sage und Hamlet der Renaissance; kein Hamlet der Rächer und Hamlet der Zweifler, der Denker; kein Hamlet des Dramas und Hamlet-Shakespeare; sondern «ein einheitlicher Hamlet, aus einem

Guß, nur der tragische Held der Tragödie, nichts anderes.» Morsbach macht ganze Arbeit. Wenn er auch, besonders in diesen letzten Sätzen, nicht gleich alle Leser überzeugen wird, so werden doch alle seine Schrift als eine Äußerung von höchstem kritischen Wert respektieren.

Zu dem stattlichen Bande der Übersetzung des Saxo Grammaticus von Paul Herrmann[1]) ist nun ein noch stattlicherer zweiter Band getreten: der lange erwartete Kommentar, der eine zusammenhängende Folge von Untersuchungen über die Heldensagen des dänischen Livius bietet. Eine staunenswerte Materialfülle ist hier verarbeitet und bildet auch für die Geschichte der englischen Literatur eine wichtige Fundgrube. Enthält doch Saxo den Stoff von zwei der allerwichtigsten englischen Dichtungen — «Beowulf» und «Hamlet». Dem Beowulf-Forscher zeigt er interessante Parallelen zu einzelnen Partien des Epos, für den «Hamlet» aber ist er selbst der älteste Former der Sage. Man bekommt einen anderen Eindruck, wenn man die Geschichte des jütischen Königs über das Dänenvolk Amlethus, wie Saxo den Namen Amlæðæ wiedergibt, im Zusammenhang mit der seiner Vorgänger und Nachfolger liest. Da ist er noch der echte Sohn des Wikings Örvendill, der in einsamem Holmgang den König Koller von Norwegen nach altgermanischer Sitte besiegt hatte. In ihm selbst lebt diese Wildheit der Seekönige weiter, die wir bei Shakespeare's Hamlet nur noch in schwachen Spuren entdecken. Aber auch bei Saxo ist dieser Heldengeist des 11. Jahrhunderts schon mit der ritterlichen Kultur des 12. (Saxo schrieb 1202—16) nicht ganz organisch verbunden: an die alte Hamlet-Sage, wie er sie im dritten Buch erzählt, hat er im vierten als Fortsetzung einen Hamlet-Roman gefügt, der die Doppelehe des Königs Amlethus mit der milden Prinzessin von Britannien, der Mutter seines Sohnes und Nachfolgers Wermundus, und der wilden Königin Hermuthruda von Schottland erzählt. Shakespeare, der ja — auf dem Wege über Kyd's «Urhamlet» — auf Belleforest zurückgeht, hat diesen Hamlet-Roman nicht gekannt. Deshalb interessiert uns hier zunächst nur die Hamlet-Sage. Herrmann unterscheidet in dieser drei Hauptmotive: 1. der verstellte Wahnsinn und die Vaterrache — verstellter Wahnsinn als Schutzmittel vor Verfolgung kann in 12 Parallelen im Orient und in Europa nachgewiesen werden: Nur-ed-Din in 1001 Nacht, Kei Chosro bei Ferdusi, Kyros bei Xenophon, Baihas Naama in der Hamasa, David, Odysseus, Solon bei Plutarch, Brutus bei Livius, eine britisch-irische Sage (nach Hamlet?), die Halfdans-Söhne bei Saxo, die Svarfdœlasaga (beide nach Hamlet?), endlich die zweifellos aus der Hamlet-Sage selbst abgeleiteten isländischen Versionen, das Märchen von Brjâm und die Ambáles- oder Amlóda-Saga. Zum Teil mögen hier wirklich zufällige Übereinstimmungen vorliegen, zum Teil aber auch ein Wandermotiv. Es kommen zu diesem ersten Hauptmotiv dann noch zwei andere: 2. der Urias-Brief oder, wie es in Schick's «Corpus Hamleticum» heißt, das

[1]) Paul Herrmann, Erläuterungen zu den ersten neun Büchern der Dänischen Geschichte des Saxo Grammaticus. Erster Teil: Übersetzung. 1901. — Zweiter Teil: Kommentar: Die Heldensagen des Saxo Grammaticus. 1922. Leipzig. Verlag von Wilhelm Engelmann. I 508, II 668 S. (2 Bde. geb. Preis M. 9.—.)

Glückskind mit dem Todesbrief, das sowohl in der Hamlet-Sage, wie im Roman auftaucht; seine Quelle hat Schick in einem buddhistischen Märchen, das sich auf literarischem Wege nach Europa verbreitet hat, nachgewiesen; — und 3. die drei Scharfsinnsproben, wieder in Sage und Roman begegnend, ebenfalls ein orientalisches Wandermotiv, das als Märchen von Indien nach Europa kam — nach Herrmann das sicherste und älteste Beispiel für die Aufnahme indischer Märchen im Abendlande in der ersten Hälfte des 12. Jh. Als viertes wird schließlich das Goldstab-Motiv festgestellt, das schon bei Livius in der Brutus-Sage auftritt. Die auffallende Ähnlichkeit mit dieser Version scheint mir etwas zu wenig überzeugend abgelehnt zu werden. Livius komme als direkte Quelle nicht in Frage, weil sich bei Saxo sonst seine Benutzung durch wörtliche Entlehnungen nicht nachweisen läßt (vgl. die sehr verdienstlichen Zusammenstellungen von Entlehnungen aus römischen Autoren im ersten Bande S. 444ff.): «es ist Zufall», daß bei Beiden dieselbe Anordnung des Stoffes (verteilt auf das Ende eines und den Anfang des nächsten Buches, das mit einer Rede des Helden an das Volk beginnt) wiederkehrt. Noch stärker ist ja die Übereinstimmung mit Dionysius von Halicarnass, wofür die Technik der Rhetorenschulen verantwortlich sein kann. Saxo's Quelle war in der Hauptsache Valerius Maximus. Da die Ähnlichkeit des Goldstab-Motivs abgelehnt wird, bleibt als Gemeinsames nur die Tatsache übrig, daß ein königlicher Oheim seinem Neffen nachstellt, der sich durch vorgegebenen Blödsinn rettet und später zur Macht gelangt. Diese Züge mag Saxo mit der Sage von Amlóði, der allerhand Scharfsinnsproben besteht — wir haben eine Anspielung aus Island 200 Jahre vor Saxo — mit Märchen und Wanderfabel-Motiven zusammen zu seiner Amleth-Sage verarbeitet haben. Es ist die Skandinavisierung einer antiken Erzählung, wie sie nicht einem gewöhnlichen mittelalterlichen Historiker, wohl aber einem Manne von starker dichterischer Veranlagung zuzutrauen ist. Als der eigentliche Dichter des «Hamlet» erscheint Saxo seinem Kommentator, und ich muß zugeben, daß dies durchaus einleuchtend wirkt. Wir sind Herrmann dankbar dafür, daß er uns neben der besten Übersicht über die Entwicklung der Hamlet-Sage auch in den anderen Teilen einen Einblick in die dichterische Werkstatt des dänischen Historikers tun läßt, der so viele Ähnlichkeit hat mit dem ein halbes Jahrhundert älteren britischen «Geschichtsschreiber» Galfrid von Monmouth. Sie beide mögen dabei doch nicht die Empfindung gehabt haben, daß sie Geschichte fälschten, sondern nur, daß sie Lücken, wenn nicht mit Wahrem, so doch mit Wahrscheinlichem ausfüllten. Möchte Herrmann's prächtiges Buch die Anregung geben für eine gleich fleißige und scharfsinnige Untersuchung der «Historia Britonum», die uns dann auch hier den ersten Dichter des «Lear» und «Cymbelin» und des «König Arthur» deutlich sehen ließe.

In eine ganz fremde Welt führt uns der Leipziger Indianist Johannes Hertel mit seiner Sammlung Indische Erzähler»[1]), eine Märchenwelt, wo

[1]) Indische Erzähler. I—III. Die zehn Prinzen. Ein indischer Roman von Dandin. Vollständig verdeutscht von Johannes Hertel. — IV. Indische Novellen. I. Prinz Aghata. Die Abenteuer Ambadas. Vollst. verd. v. Charlotte Krause. — V. Zwei indische Narrenbücher (Die 32 Bharataka-Geschichten und Sômadêvas Narrengeschichten) vollst. verd. v. J. Hertel. — VI. Pantschâkhjâna-Wârttika. Eine Sammlung volks-

Raum und Zahl nichts gilt, wo Prinz Ambada mit der Sonnenkugel Ball spielt und sich gleich selbst auf ihr findet, Prinz Pâla mit dem Dolch die Pfeile seiner Feinde abwehrt, wo die Götter und Feen und Zauberer ins Menschenleben eingreifen, Menschen in Tiere verwandeln — und dann wieder die wirkliche indische Welt, mit den volkreichen Städten, mit gelehrten Brahmanen, prophezeienden Asketen, dummen Bettelmönchen, kupplerischen Nonnen, reichen Handelsherren, liebenswürdigen Hetären und waghalsigen Dieben. Der Unterschied zwischen dem phantastischen Hindu und dem scharfsinnigen Moslim tritt auch deutlich zutage: zwischen dem pazifistischen Romantiker und dem klugen Tatmenschen.

Aber auch hier finden sich Brücken zu Shakespeare. Dschinakirti's Märchenroman vom Kaufmann Tschampaka ist schon von Schick in seinem «*Corpus Hamleticum*» als eine Vorstufe der Hamlet-Sage abgedruckt worden. Es ist die Geschichte vom Glückskind mit dem Todesbrief (vgl. Sh.-Jb. 50, 168), wo ein reicher Mann durch eine Prophezeiung erschreckt wird, daß der Sohn einer Sklavin sein Erbe werde, und man das Kind vergeblich zu verderben sucht, durch Mordanschläge, durch einen Urias-Brief, der dann in einen Hochzeitsbrief gefälscht wird, und einen Fridolin-Auftrag, der statt des Glückskindes den eigenen Sohn in den Tod sendet. Hertel's Übersetzung bezeichnet insofern einen Fortschritt gegenüber Schick, als sie auf einem kritischen Text beruht, so daß ein paar Stellen jetzt deutlicher werden. — Demselben Märchentyp gehört aber noch eine zweite hier zum erstenmal übersetzte Erzählung an, die vom Prinzen Aghata. Sie entstammt ebenso wie jene dem Kreise der Dschaina-Mönche, ist aber älter, vor 1200, anzusetzen. Sie ist deshalb von hohem Interesse, weil sie die Verbindung der ägyptisch-abessynischen Gruppe (Michaels-Gruppe) mit den Dschaina-Erzählungen (vor allem Kathâkoscha) herstellt; hier wie dort wird der Todesbrief von dem Schutzdämon des Glückskindes gefälscht (einem Jakscha bei Aghata, dem Erzengel in der Michaels-Gruppe), nicht wie bei den anderen, auch den dschainistischen, Versionen von dem verliebten Mädchen. — Endlich ist auch die Shylock-Geschichte vertreten, und zwar unter den mohammedanischen Anekdoten von klugen Richtern und Sultanen, wo sie als Nr. 10 «Die Wette um das eigene Fleisch» verzeichnet steht.

Morsbach hat neuerdings darauf hingewiesen, daß Shakespeare im Gegensatz zur landläufigen Auffassung in Wirklichkeit immer von der Handlung ausging, nicht von den Charakteren. Das auffallendste Moment einer solchen Vorherrschaft der Handlung ist das Auftreten des Zufalls. Dieses untersucht ein Schüler des Göttinger Gelehrten, Richard Kühnemund, für einige Shakespeare'sche Tragödien[1]). Es zeigt sich, daß der «blinde» Zufall von Shakespeare

---

tümlicher Märchen und Schwänke. Vollst. verd. v. J. Hertel. — VII. Indische Märchenromane: Kaufmann Tschampaka, von Dschinakirti. Pâla und Gôpâla, von demselben. Ratnatschûda, von Dschnânasâgara. Vollst. verd. v. J. Hertel. — IX. 92 Anekdoten und Schwänke aus dem modernen Indien. Aus dem Persischen übers. v. J. Hertel. H. Haessel, Verlag, Leipzig o. J. [1923].

[1]) Richard Kühnemund, Die Rolle des Zufalls in Shakespeare's Meistertragödien. [Studien zur Engl. Philologie her. v. L. Morsbach 67]. Halle, Max Niemeyer, 1923. 47 pp.

nur selten zugelassen wird. Der Verf. stellt zwar am Anfang seiner Arbeit den Satz auf, daß «in Shakespeare's Meistertragödien die Ereignisse oft gar nicht — oder nur bedingt — als Folge der Charakteranlage seiner Gestalten zu betrachten sind; daß vielmehr oftmals unvorhergesehene Zwischenfälle dem Verlauf der Fabel eine neue, ganz unerwartete Wendung geben» — aber im Lauf der Untersuchung ergibt sich, daß der Dramatiker Zufälle, die seine Quelle (etwa Brooke) enthält, in kausalen Zusammenhang zu stellen sucht, so daß nach gründlicher Sichtung für «Romeo» nur einer (Verzögern des Briefes), für «Hamlet» drei (Eintreffen der Schauspieler; Verwechslung der Rapiere — vom Verf. unrichtig erklärt, vgl. die Anmerkung zu der Stelle in meiner Ausgabe in der «Goldenen Klassiker-Bibliothek» — und Trinken der Königin von dem Gift), für «Othello» zwei (Verlieren des Taschentuches und Auffinden der Briefe bei Rodrigo) übrigbleiben, während «Macbeth» und «Lear» keinen «echten Zufall» mehr enthalten. Um die Zufälle dramatisch wirksam zu machen, werden sie durch die Situation (Rom., Ham. 2 u. 3) oder durch die Charaktere (Ham. 1, Oth. 1) vorbereitet. Aus der Situation (Zeitbild, Milieu) und den Charakteren lassen sich auch alle die unechten Zufälle in den Tragödien erklären. Es ist eine dankenswerte Zusammenstellung, die auch weitere Anregungen auslösen kann.

Zu den verbreitetsten Hamlet-Erklärungen gehört ohne Zweifel die von Hermann Türck in seinen verschiedenen Schriften («Das psychologische Problem in der Hamlet-Tragödie», «Hamlet ein Genie», «Faust-Hamlet-Christus», «Der geniale Mensch») wiederholte, die in allgemein verständlicher, klarer Sprache eine Analyse von Hamlet's Charakter bietet. Jetzt liegt auch eine englische Übersetzung[1]) des zuletzt genannten Buches vor, das als viertes Kapitel «Shakespeare's Auffassung vom Wesen des Genies im Hamlet» enthält. Sie wird gewiß noch für eine weitere Verbreitung dieses — im guten Sinne — popular-philosophischen Buches sorgen. Die Hamlet-Auffassung Hermann Türck's ist ja bekannt: er sieht in der dramatischen Figur das Spiegelbild des Dichters, ein Genie. Darin steckt gewiß etwas Wahres: wir können in jedem Shakespeare'schen Drama eine Figur finden, die sich der Dichter zum Sprecher seiner eigenen Ansichten wählt — meistens der ruhige Beobachter, im «Hamlet» also Horatio, aber daneben hat auch der Held stets Züge von Shakespeare. Nirgends fühlen wir uns der Person Shakespeare's, des objektivsten aller Dramatiker, so nahe wie im Hamlet. Und wenn er sich hier mehr als sonst selbst gibt, wie sollte er das nicht genial tun? Es fragt sich nur, ob damit wirklich jede Schwierigkeit des Kunstwerkes gelöst ist, das eben doch nicht aus der Hand Shakespeare's allein hervorgegangen ist. Der Literarhistoriker würde wünschen, daß alles als nicht beweiskräftig ausgeschieden wird, was Shakespeare von Kyd — d. h. also von Belleforest — übernommen hat; aber auch alle Züge, die sich bei älteren Rächer-Figuren des elisabethanischen Dramas schon nachweisen lassen. Dann bleibt immer noch genug übrig, was aus Shakespeare's Persönlichkeit gedeutet werden kann. Aber auch bei der rein psychologischen Analyse scheint mir noch manches ungeklärt. Vor allem finde ich ein merkwürdiges

[1]) Hermann Türck: The Man of Genius. Berlin o. J., Wilhelm Borngräber's Verlag.

Mißverstehen von Hamlet's Benehmen nach der Enthüllung des Geistes. Alle modernen Erklärer scheinen dem Dänenprinzen, der das furchtbare Geheimnis durch den Anschein leichtsinniger Lustigkeit vor den Genossen verbergen will, ebenso auf den Leim zu gehen wie diese Letzteren. Türck sieht hier «eine Art von Galgenhumor» (S. 128 der deutschen 6. Auflage, S. 126 der englischen Ausgabe), was dem sonstigen Wesen Hamlet's konträr entgegengesetzt wäre. Vielleicht findet sich eine andere Gelegenheit diesen Passus ausführlich klarzulegen. Jedenfalls darf es als ein Verdienst des Buches bezeichnet werden, daß es beigetragen hat, das Interesse am «Hamlet» in weiten Kreisen lebendig zu erhalten.

Eine sehr wichtige Untersuchung, die mit streng wissenschaftlicher Methode einen einzelnen Punkt des Hamlet-Problems unter die Lupe nimmt und uns wirklich Neues zu sagen weiß, ist die Abhandlung über Hamlet's Alter von Wilhelm Oesterberg[1]), die Erweiterung seines Aufsatzes in der «Edda» (vergl. Sh.-Jahrb. 57, 101), in der er die herrschende Ansicht erfolgreich bekämpft: daß nämlich Shakespeare das Alter des Prinzen, den er sich im ersten Entwurf (der Quarto von 1603) als neunzehnjährig vorgestellt habe, an mehreren Stellen der authentischen Ausgabe von 1604 durch ausdrückliche Hinweise auf 30 Jahre festgelegt habe. Der Verf. zeigt, daß es sich dabei um konventionelle Zahlenangaben handelt, aus denen man keine arithmetischen Folgerungen ziehen darf — besonders, möchte ich hinzufügen, bei einem Autor, der mit einer Zahl eine so wenig bestimmte Vorstellung verbindet, wie Shakespeare. — Im Zwischenspiel (3, 2, 165) sagt der König Gonzago:

> Full thirtie times hath Phebus cart gone round
> Neptunes salt wash, and Tellus orbed ground,
> And thirtie dosen Moones with borrowed sheene
> About the world haue times twelue thirties beene
> Since loue our harts, and Hymen did our hands
> Vnite comutual in most sacred bands.

Daß man dies nicht einfach als eine recht deutliche Anspielung auf die dreißigjährige Ehe von Hamlet's Eltern auslegen darf, wird schon dadurch nahegelegt, daß in der ersten Quarto, wo doch Hamlet jünger aufgefaßt ist, hier 40 statt 30 steht. Aber auch sonst kommt die Zahl 30 ganz konventionell zur Bezeichnung einer größeren Quantität vor, und ebenso konventionell sind solche Einleitungsworte, wie sie der König Gonzago gebraucht, mit einer Zeitangabe. Der Verf. zitiert aus der Zeit des «Urhamlet» zwei auffallende Parallelen bei Greene:

Selimus 1, 1, 37: Twise fifteene times hath faire Latonaes sonne
Walked about the world with his great light
Since I began . . .

und Alphonsus 1152: Thrise ten times Phoebus with his golden beames
Hath compassed the circle of the skie,
Thrise ten times Ceres hath her workemen hir'd . . .
Since first in Priesthood I did lead my life.

---

[1]) V. Oesterberg, Prince Hamlet's Age (Det Kgl. Danske Videnskabernes Selskab, Historisk-filologiske Meddelelser VIII 4). København, Kommiss. A. F. Høst & Søn. 1924. 66 S.

Wir haben es also nur mit einer immer wiederkehrenden Formel zu tun: hätte Shakespeare wirklich Wert darauf gelegt seinen Zuschauern hier das Alter seines Helden vor Augen zu führen, so hätte er als erfahrener Theatermann dies gewiß deutlicher getan. — Und ebenso wertlos ist das zweite Zeugnis, das des Totengräbers (5, 1, 153), der behauptet, er versehe seinen Dienst seit der alte Hamlet den alten Fortinbras besiegt (und getötet) habe, seit der Geburt des Prinzen Hamlet, und endlich (5, 1, 176) seit 30 Jahren:

I haue been Sexten heere man and boy thirty yeeres.

Wäre dies alles wörtlich aufzufassen, dann wäre der junge Fortinbras, den Hamlet doch «a delicate and tender prince» nennt, ebenfalls älter als 30 Jahre. Aber der Totengräber ist ein Clown und hat nur die Aufgabe das Publikum zu belustigen. Ob er (d. h. der Dichter) an einen Zusammenhang der beiden Zeitangaben (Vers 153 und 176) denkt, ist sehr fraglich. Eine Sammlung von Stellen aus 18 zeitgenössischen Werken beweist, daß die Zahl 30 eben konventionell ist, und besonders zeigen zwei ganz ähnliche Stellen —
Lyly, Mother Bombie 5, 3, 16: I haue bene a minstrell these thirtie yeeres — King Leir 2442: I haue bin a watchman about this Beacon this XXX. yere — daß das Publikum aus diesen Clownsworten keinen Schluß auf Hamlet's Alter ziehen konnte, daß aber auch Shakespeare ihnen gewiß keine Wichtigkeit beimaß. Beide Stellen haben so deutliche Parallelen im Drama der älteren Zeit, daß die Vermutung nicht unberechtigt ist, sie entstammten selbst dem «Hamlet» von Kyd. In einem Anhang weist der Verf. dies für die Gonzago-Einlage, wie mir scheint, überzeugend nach durch zahlreiche Anklänge an Kyd's erhaltene Werke. Er führt anderseits seine früher ausgesprochene Ansicht (vgl. Sh.-Jb. 57, 100) nochmals kurz aus, daß die Q_1 des «Hamlet» ein mit Gemeinplätzen und Phrasen der älteren Dramatik (nicht speziell Kyd's) ausgestopftes Gerippe sei, das in dieser Form unmöglich von Shakespeare stammen könne. Es könnte sich also um eine Art Reproduktion des alten Hamlet-Stücks aus dem Gedächtnis handeln, das — weil das Bühnenmanuskript verloren gegangen war — die Schauspieler des Lord Chamberlain zusammenstellten, bevor sie Shakespeare den Auftrag erteilten, das Drama neu zu bearbeiten. Shakespeare wäre also an dieser Fassung gar nicht beteiligt, die vielleicht tatsächlich auf der Provinztour «an den beiden Universitäten» gespielt wurde. Die andere Möglichkeit, für die Oe. eintritt, wäre die, daß wir es mit einer aus dem Gedächtnis zusammengestoppelten Reproduktion von Shakespeare's Stück zu tun hätten, bei der nur die deutlich vorshakespearischen Namen Corambis und Montano eine Schwierigkeit bilden, ebenso wie die Szene zwischen der Königin und Horatio, die in den späteren Fassungen fehlt. Jedenfalls weist der dänische Forscher auch in der älteren Quarto jede Ausdeutung der Zahlen auf ein bestimmtes Alter Hamlet's (19 Jahre) zurück, wenn die Jugend des Prinzen ebenso betont wird wie in Q_2. Hierin aber sieht er den Angelpunkt der ganzen Tragödie, die ihm die Tragödie der Jugend ist, die Tragödie des Jünglings, der seine Jugendideale zerbrochen sieht. Ich glaube seine Gründe sind durchaus stichhaltig und der ernstesten Beachtung wert: für die Darstellung auf der Bühne ist es ja von einschneidender Bedeutung, ob wir einen Jüngling in Hamlet zu sehen haben, wie es vor allem sein Verhältnis zur Mutter wahrscheinlich macht, oder einen dreißigjährigen Mann, wie man es aus ein paar Zahlen ausgerechnet hat.

D. Textüberlieferung.

Die vier Vorträge, die Alfred W. Pollard 1915 an der Universität Cambridge über die Grundlagen der Shakespeare'schen Textüberlieferung gehalten hat und die er jetzt revidiert und mit einer Einleitung versehen als erstes Bändchen der «Shakespeare Problems», herausgegeben hat[1]), sind der wichtigste Beitrag zu diesen schwierigen Fragen und geeignet, sie auf eine ganz neue Basis zu stellen. Es ist die Fortführung seiner Untersuchung über «Shakespeare Folios and Quartos», und er sucht festzustellen, daß von Shakepseare's Manuskripten in den alten Drucken wirklich viel mehr erhalten ist, als bisher angenommen wurde. Der erste Vortrag untersucht das Verhältnis von Verleger, Drucker, Eigentümer des Manuskripts und Autor im 16. Jahrhundert. Erst 1518 tritt ein Privileg auf einem englischen Buch auf, das den Nachdruck verhindern soll. 1538 verbietet ein königliches Manifest den Druck von Büchern in englischer Sprache ohne besondere Lizenz; das richtet sich offenbar gegen ketzerische Schriften. 1546 wird befohlen, auf allen gedruckten englischen Büchern, Balladen oder Theaterstücken den Namen des Autors anzugeben — ein leider nicht durchgeführter Befehl des alternden Heinrich VIII. Eduard VI. verlangt 1551 gar, daß nichts gedruckt, aber auch kein Theaterstück gespielt werde, bevor es von 6 Mitgliedern des Geheimen Rats begutachtet sei. Ähnliche Vorzensur befiehlt eine Verordnung der Maria von 1553. Sie ist aber auch die erste, die 1557 der Zunft der Stationers, der Schreibwarenhändler und Buchhändler, einen Freibrief gab mit den weitgehenden Polizeirechten der Zunftmeister. Diese Maßregel war freilich ebenso wie die Verordnung von 1553 zum Zweck der Erschwerung des Drucks verbotener Bücher erlassen, und in diesem Sinne ist sie auch von Elisabeth 1559 aufgenommen und verschärft worden: «*no . . person shall print any manner of booke or paper, of what sort, nature or in what language soever*» ohne schriftliche Erlaubnis ihrer Majestät oder von sechs Mitgliedern des Geheimen Rats. Diese scharfen Verbote machten sich selbst unwirksam, da ein Drucker für eine Ballade unmöglich sechs Geheimräte bemühen konnte, sondern lieber das Risiko einer Bestrafung auf sich nahm. So wurde die Zunft in Wirklichkeit die Zensurbehörde für harmlose Bücher, bis 1588 durch den Erzbischof von Canterbury 8 Zensoren bestellt wurden, von denen jeder einzelne, und 4, von denen zwei zusammen die Druckerlaubnis erteilen durften.

Der zweite Vortrag handelt über «Authors, Players and Pirates in Shakespeare's Day». Er führt aus, daß Raubdrucke in Shakespeare's Zeit doch viel weniger häufig vorkamen, als man sich bisher vorstellte. Der Autor hatte ein Interesse an einem behördlichen Verlagsschutz, weil der Verleger für ein Monopol auf sein Buch natürlich mehr bezahlen konnte. Erst seit diesem Schutz konnte ein Schriftsteller vom Ertrage seiner Feder leben. Gerade um diesen Anschein aber zu vermeiden, gaben vornehme Autoren ihre Werke überhaupt nicht zum Druck, sondern ließen sie von einem «Scrivener» abschreiben. Das brachte aber die Gefahr mit sich, daß eine solche Abschrift einem Drucker

[1]) A. W. Pollard, Shakespeare's Fight with the Pirates, and the Problems of the Transmission of his Text. Second Edition, revised, with an Introduction. [Shakespeare Problems by A. W. Pollard and J. Dover Wilson.] Cambridge Univerity Press, 1920. — 110 pp.

in die Hände fiel, der mit ihrem Abdruck ein Geschäft machte. Freilich hatte, wie wir aus der Vorrede zu Barnabe Googe's «*Eglogs and Epytaphs*» 1563, erfahren, der Autor das Recht, sein Manuskript von dem Drucker zurückzufordern und so im letzten Augenblick noch den Druck zu verhindern. Bei Shakespeare's Sonetten sehen wir, daß sie doch 13 Jahre in Abschriften zirkulieren konnten, bevor sie die Beute eines solchen Druckers wurden. In Nash's Widmungsbrief seiner «*Terrors of the Night*» erzählt er, daß er einem Freunde eine Abschrift gegeben habe. «*That Coppie progressed from one scriueners shop to another, & at length grew so common . .*» Da habe er schließlich vorgezogen, das Manuskript einem Drucker zu verkaufen. Ein «Scrivener» wagte dies offenbar nicht selbst zu tun. Gegen den Raubdrucker konnte eine Theatergesellschaft, die unter dem Schutze des Lord Chamberlain oder des Lord Admiral stand, natürlich ihren Protektor anrufen. Es fragt sich nur, ob es klug war, ihn wegen jeder kleinen Sache zu bemühen, ob man da, wo es sich nicht um systematischen Raub von Dramenabschriften handelte, nicht besser tat, sich mit dem Verlust der 40 Schilling abzufinden, die ein Verkauf an den Buchhändler eingebracht hätte. Aber auch der Raubdrucker mußte mit solchem gelegentlichen kleinen Betrug zufrieden sein, sonst drohte ihm doch der Prozeß. (Vgl. auch unten, S. 194.)

W. W. Greg hat die Vermutung ausgesprochen, daß bei der ersten Quarto der «*Merry Wives*» der Schauspieler, der den Wirt spielte, das Manuskript an den Drucker verkauft habe, weil die Rolle des Wirts am genauesten mit dem Foliotext übereinstimmt. So etwas mag bei den schlechtbezahlten «Hirelings» öfters vorgekommen sein. Der Drucker zog es dann wohl vor, sein Buch nicht in die Buchhändler-Register eintragen zu lassen und lieber auf den Schutz vor Nachdruck zu verzichten. Auch so beging er eine verbotene Handlung. [Aber man darf nicht vergessen, daß auch heute noch in England nicht jedes Gesetz immer ausgeführt wird, und daß man zu Shakespeare's Zeit in großem Maße mit Beamtenbestechung arbeiten mußte — wie ja auch heute noch in östlichen und westlichen Ländern.] Ein gewisses Risiko war mit jedem Geschäft verbunden; schlimmstenfalls zahlte man eben die Strafe. Im Fall der «*Merry Wives*», Q 1, ging der Drucker frech einen Schritt weiter und ließ das Buch ordnungsgemäß eintragen, ohne daß dabei sein Betrug zutage getreten wäre, verkaufte indessen sofort das so gesicherte Verlagsrecht weiter. Auffallend ist nun aber, daß eine große Zahl solcher Einträge von Theaterstücken dicht beisammen steht, wie wenn diese in Bündeln zum Buchdrucker gebracht worden wären. Es scheint, als ob hier manchmal eine legale Form zum Schutze der Schauspieler selbst gewahrt würde. So erklärt Pollard die Handlungsweise von James Roberts, der als Besitzer von zwei Druckmonopolen, dem für Kalender und dem für Theaterzettel, ein vermögender Mann, kein Winkeldrucker, gewesen sein muß. In vier Fällen (1600) werden für Roberts Theaterstücke bei der Druckerzunft eingetragen mit dem Vermerk, daß der Druck erst erfolgen dürfe, wenn er bessere Unterlagen beibringe. Pollard vermutet, daß Roberts so handle um die Stücke vor unerlaubtem Druck zu schützen, und um die Aufführungen nicht durch eine vorzeitige Veröffentlichung zu schädigen. Das ist natürlich etwas weit gegangen in der Mohrenwäsche — aber die Möglichkeit ist ohne weiteres zuzugeben. Drei Monate später melden die Chamberlain's Men selbst als Besitzer vier Stücke an, deren Druck zurückgehalten werden soll: drei von Shakespeare und Jonson's «*Every Man in his Humour*». Das sieht allerdings aus wie eine notwendige

Schutzmaßnahme gegen Raubdrucker. Daß diese an der Arbeit waren, wissen wir aus der Vorrede der Folio: solche verstümmelten Stücke seien hier geheilt und wieder hergestellt. Es sind also, schließt Pollard, Raubdrucke solche Quartos, die einen von der Folio stark abweichenden verstümmelten Text haben. Das sind vier: Romeo 1597, Henry V 1600, Wives 1602 und Hamlet 1603, die seit langem als schlechte Ausgaben bekannt sind. Keine dieser Quartos ist ordnungsgemäß in die Buchhändlerregister eingetragen: das scheint also ein Kennzeichen für einen Raubdruck zu sein. Auf dieser Basis rekonstruiert Pollard dann die Geschichte der Shakespeare'schen Quartos. Am 6. 4. 1594 meldet John Danter «Titus Andronicus» zum Druck an, Edward White und Thomas Millington verlegen diese Ausgabe. 1597 druckt derselbe Danter, der inzwischen 1596 verkracht war, piratisch «*Romeo and Juliet*» und sehr wahrscheinlich einen (verlorenen) Raubdruck von «*Love's Labor's Lost*» (wegen des «*newly corrected*» auf der erhaltenen Q von 1598, ebenso wie auf der Q 2 von Rom. 1599). Die Schauspieler, um sich gegen weiteren Raub zu schützen, verkaufen an Andrew Wise die drei Historien «Richard II.», «Richard III.» und «*Henry IV.*». Jetzt war Danter durch einen neuen Raubdruck unmöglich geworden und bald darauf gestorben. Die Schauspieler geben daher ihrem Vertrauensmann Cuthbert Burby gute Texte von Rom. und LLL in Verlag. Zur selben Zeit lassen sie durch James Roberts [Frage: warum nicht, wie vorher 1600, ohne Vermittler, und wenn schon, warum nicht durch Burby, der doch ihr Vertrauensmann war ?] den Druck des «*Merchant of Venice*» anhalten, um einen Raub zu verhindern: «*that yt bee not printed by the said James Robertes or anye other whatsoever without lycence first had from the Right honorable the lord Chamberlen*». Im Sommer 1600 dürfen die Chamberlain's Men nur noch zweimal wöchentlich spielen. Sie verbieten den Druck von «*As You Like It*», «*Henry V.*» und «*Much Ado*» — aber Thomas Millington und John Busby war ein Raubdruck von «*Henry V.*» schon gelungen. [Vielleicht wollten sie gerade diesen Druck noch verhindern.] Jetzt verkaufen sie «*Much Ado*» an Andrew Wise und William Aspley, zusammen mit «*Henry IV Second Part*», und an Thomas Fischer den «*Midsummer Night's Dream*», und lassen zu, daß ihr Theaterzetteldrucker James Roberts außer dem letztgenannten Stück auch für Thomas Heyes den «*Merchant of Venice*» druckt, den er vorher zurückgehalten hatte. — Jan. 1602 gelingt John Busby ein neuer Raubdruck, nämlich der der «*Merry Wives*», die er in das Register eintragen läßt, aber am gleichen Tage an Arthur Johnson verkauft. 1603 meldet J. Roberts, wohl ohne die Absicht sie wirklich zu drucken, «*The Revenge of Hamlet*» und «*Troilus and Cressida*» an, das letztere Stück mit der üblichen vorläufigen Verbotsformel. Aber [auch diesmal scheint das Manöver zu spät gekommen zu sein] ein Raubdruck von «Hamlet» gelang doch: Valentine Sims druckte das Stück für Nicholas Ling und John Trundell. Die Schauspieler scheinen sich mit Ling geeinigt zu haben, so daß Roberts für ihn eine autorisierte Ausgabe (1604) drucken durfte. Ling übernimmt jetzt sogar das Verlagsrecht der Shakespeare-Stücke, die C. Burby gehörten. Schwierig liegt der Fall mit «*King Lear*», der offenbar mit Erlaubnis der Truppe 1607 von Nathaniel Butter und John Busby feierlich angemeldet und gedruckt wurde, denn Busby war doch der Pirat, der ihnen «*Henry V.*» und die «*Merry Wives*» gestohlen hatte. 1608 meldet Edward Blount, der spätere Verleger der Folio [aber auch der Freund von Thorpe, der 1609 die «*Sonnets*» widerrechtlich druckte, was den Fall doch etwas

kompliziert] «Pericles» und «*Anthony and Cleopatra*» an, ohne sie zu drucken: er erscheint in der Rolle des jetzt ausgeschiedenen James Roberts. 1609 wurde «Troilus» wieder angemeldet und gedruckt für Richard Bonion und John Walleys. [Daß dies auf Shakespeare's Ersuchen geschehen sei, um die eben erscheinende Homer-Übersetzung Chapman's lächerlich zu machen, scheint mir eine unmögliche Hypothese von P.]. 1609 bemächtigte sich Henry Gosson des «Pericles», wogegen Thomas Walkey noch 1622 den «Othello» rechtmäßig erwarb und druckte. 1619 erschien ein Sammelband von neun Shakespeare'schen und pseudo-shakespeare'schen Dramen, in dem Thomas Pavier drei Stücke mit 1600 (Mids. und Merchant von J. Roberts, Sir J. Oldcastle von T. P.), zwei mit 1608 (Hen. V. von T. P. und Lear von N. Butter), drei mit 1619 (Wives von A. Johnson, Yorkshire Tragedy und Pericles von T. P.) und eines ohne Datum auf dem Titel (Whole Contention von T. P.) neugedruckt hatte. [Ich glaube, der Grund dieses Manövers war, daß die Drucker, denen bekannt war, daß Henning und Condell eine Gesamtausgabe vorbereiteten, jetzt keine Neudrucke der alten Quartos veranstalten konnten, und daß Pavier durch diesen Trick der Folio zuvorkommen wollte.]

Auf diese Weise erhalten wir ein glaubhaftes Bild von dem Vorgehen der Schauspieltruppe, die keineswegs untätig zusah, wie ihr ein Stück nach dem andern gestohlen wurde.

Der 3. Vortrag behandelt die Manuskripte der Shakespeare-Dramen. Er stellt aus der Vorrede der Folio fest, daß den Herausgebern wenigstens einige Stücke in Shakespeare's Originalhandschrift vorgelegen haben. Aus gewissen erhaltenen Bühnenweisungen geht aber hervor, daß sie die Regieexemplare benutzten. Er rechnet dazu vor allem die Bühnenweisungen, die sich auf Geräusche usw. hinter der Szene beziehen, die anzuführen der Regisseur ein besonderes Interesse hatte; ferner die Anweisungen im Adhortativ (Optativ oder Imperativ). [Aber hatte der Autor nicht auch ein Interesse die Vorgänge hinter der Szene zu beschreiben? Ich denke z. B. an das unterirdische Treiben des Geistes im «Hamlet»; hier ist der Adhortativ des Regisseurs oder Autors «*swear by his sword*», 1, 5, 161, in den Text der Qq übergegangen als Worte des Geistes. Die lateinischen Bühnenweisungen der älteren Dramen waren ja fast alle im Optativ.] Wenn die Schauspieler das Regiemanuskript dem Drucker auslieferten, behielten sie natürlich für kurze Zeit nichts in der Hand. Daß es aber dennoch vorkam, beweist der Text von Much Ado 1600, wo die Namen der Schauspieler Kempe und Cowley für ihre Rollen, Dogberry und Verges, eingesetzt sind. Die Folio, die diesen Text abdruckt, hat aber außerdem Jacke Wilson für Balthasar (Bühnenweisung zu Akt 2, Sz. 3) eingesetzt: es muß also ein Exemplar des Druckes von 1600 als Regiebuch benutzt und hier neuerdings die Namen der Schauspieler eingefügt worden sein. Es ist demnach sehr wahrscheinlich, daß 1. der Drucker ein Regiemanuskript erhielt, 2. dies das vom Autor dem Theater übergebene Manuskript war, und 3. dies in des Autors eigener Hand geschrieben war. Die Abweichungen vom ursprünglichen Text fallen dann nur der notorischen Nachlässigkeit der Buchdrucker anheim. Der Druckermeister war ja sein eigener Korrektor [Frage: traten nicht bei sorgfältigen Autoren diese selbst dafür ein?] und mag die Arbeit des Setzers häufig ohne das [vielleicht schon vernichtete] Autormanuskript verbessert haben. So kann es bei einer späteren Quarto von Rich. II. sogar vorkommen, daß sie

180% mehr Fehler enthält als die unmittelbar vorausgehende, die sie abdruckt. Pollard macht also glaubhaft, daß wenigstens einige der ersten Quartos nach Regiebüchern gedruckt sind und daß darunter sehr wohl sich ein oder das andere Originalmanuskript Shakespeare's befunden haben kann. Die Herausgeber der Folio hatten nun das Material zu sammeln und zu sichten, die Stücke zu ordnen, Akt- und Szeneneinteilung durchzuführen und statt der Imperative der alten Bühnenweisungen beschreibende Bemerkungen einzufügen. [Der letzte Rest dieser Adhortative, das Wort «*Enter*», ist von dem korrekten Ben Jonson in seiner Folio gestrichen worden. Nur ganz wenige Adhortative, die auch als Nomina aufgefaßt werden konnten, wie «*Knocke*» statt des gewöhnlichen «*one knocks*», oder «*curtsie*» statt «*she curtsies*» sind von ihm belassen worden. Aber er ist hierin einzig.] Pollard nimmt nun an, daß irgendeine bezahlte Kraft zu Hilfe genommen wurde, um das Exemplar der Quarto für den Abdruck vorzubereiten: sie mußte dann verderbte Stellen selbständig bessern. [Ich glaube nicht, daß diese Annahme nötig ist. Die lange Zeit, die erforderlich war, die Folio endlich herauszubringen, spricht mir eher dafür, daß die vielbeschäftigten Schauspieler den Text allein vorzubereiten hatten.] Daß der Regisseur und Souffleur des Globustheaters in sein Regiebuch selbständig Korrekturen einfügte [besonders nachdem Shakespeare sich von der Bühne zurückgezogen hatte], darf man ohne weiteres annehmen. Das können Worte des Dichters sein, die ein Schauspieler richtig gelernt hatte, wo dem Setzer der Quarto ein Fehler unterlaufen war. Selbstverständlich konnte aber auch den Schauspieler sein Gedächtnis täuschen. Auf diese Weise kamen Abweichungen in den Foliotext hinein, für die der Drucker nicht verantwortlich ist. Pollard sucht also zu zeigen, daß einige der ersten Quartos nach Shakespeare's Originalhandschrift gedruckt wurden, die vorher als Regiebuch gedient hatte; daß die Schauspieler dann dafür ein Exemplar der Quarto gebrauchten, das mit neuen Bühnenweisungen versehen und an einzelnen Stellen von den Schauspielern aus ihren Rollen verbessert wurde, daß dann 1622 [vielleicht auch früher?] ein Exemplar der neuesten Quarto zum Theater geschickt und dort an der Hand des so gestalteten Regiebuchs durchkorrigiert wurde. Auf diese Weise kam der Foliotext der Stücke zustande, die vorher schon als Einzeldrucke erschienen waren. [Ähnlich habe ich schon Englische Studien 50, 12, unabhängig von Pollard die Entstehung des Foliotextes dargestellt.] — Der letzte Vortrag endlich behandelt die «Verbesserer Shakespeare's». Wichtig für die Textkritik ist stets nur die erste Quarto und die erste Folio — die späteren Quartos und Folios können einfach ignoriert werden; sie bieten höchstens zeitgenössische Konjekturen aus dem Sprachgefühl der Zeit heraus. Inbezug auf Orthographie und Interpunktion steht die erste Ausgabe dem Manuskript des Autors am nächsten: aus ihr haben wir zunächst Shakespeare's Gewohnheiten und Absichten in diesen Punkten zu rekonstruieren. Ein Teil dieser mangelhaften und doch nicht ganz unmethodischen Interpunktion geht sicher auf Shakespeare selbst zurück. Aber dabei wird man den Einwand unterstreichen dürfen, den Pollard selbst macht: Shakespeare schuf viel zu rasch, als daß er sich um diese Formzeichen viel gekümmert haben wird. Hier führt Pollard die Ideen von Percy Simpson weiter, die mir aber doch noch nicht genug durch Vergleiche geklärt scheinen. Auf sie einzugehen, wird sich später Gelegenheit bieten. Zunächst handelt es sich darum, den Lesern des Shakespeare-Jahrbuches den Inhalt dieser hervorragend wertvollen Vorträge so aus-

führlich, wie es im Rahmen unserer Bücherschau möglich ist, vor Augen zu führen.

Bei den Erörterungen über den Ursprung der Quarto-Texte von Shakespeare's Dramen hat es sich bisher als ein großer Mangel gezeigt, daß uns kein Vergleich zwischen einem nachweisbar auf stenographischem Wege hergestellten elisabethanischen Raubdruck — und dafür halten wir, freilich im Gegensatz zu Greg, Pollard und anderen englischen Forschern, mindestens die vier sogenannten «schlechten Quartos» — und demselben Text in authentischer Überlieferung möglich war. Diese empfindliche Lücke füllt nun eine Publikation von H. T. Price aus[1]), eine Predigt des berühmten Kanzelredners Henry Smith, die als nachstenographiert, «taken by Characterie» ausdrücklich bezeichnet, 1591 gedruckt und im gleichen Jahre auch in einer authentischen Version veröffentlicht worden ist. Wir bekommen mit dieser Predigt — sie heißt «A fruitful Sermon upon . . the first Epistle of Saint Paul to the Thessalonians» im Raubdruck und «The True Trial of the Spirites» in der vom Verfasser selbst besorgten Ausgabe — ein sehr wichtiges und höchst willkommenes Vergleichsmaterial, um das Verhältnis von schlechten zu guten Quartos oder zur Folio im Text der Shakespeare-Dramen zu beurteilen. Denn das stenographische System, mit dem die Nachschriften in beiden Fällen hergestellt wurden, ist dasselbe, Bright's «Characterie», das uns ja durch den Faksimile-Neudruck von Ford, 1888, und verschiedene Einzeluntersuchungen bekannt ist. Und in seiner vortrefflichen Einleitung weist Price nun nach, daß wir tatsächlich dieselben Erscheinungen bei dem durch «Characterie» gewonnenen Text der Predigt finden, wie sie uns in den Shakespeare-Quartos immer wieder auffallen. Der Raubdruck ist in beiden Fällen viel schlechter als die authentische Ausgabe; namentlich gegen das Ende der Predigt, wo der Nachschreiber sichtlich erlahmte, finden sich sehr starke Abweichungen. Der Raubdruck zeigt mangelhafte Interpunktion und sinnlose Absätze. Ein solcher Absatz bezeichnet auch wohl einfach eine Lücke, wo der Stenograph nicht folgen konnte. Die verschiedene Orthographie der biblischen Eigennamen zeigt, daß der Raubdrucker eine andere Schulbildung hatte als der Autor. Am auffallendsten ist für das Bright'sche System die Verwendung derselben Sigle für synonyme Ausdrücke, wobei lediglich der Anfangsbuchstabe des gewünschten Synonyms vor die Sigle gesetzt wird, um dem Leser das Auffinden des richtigen Wortes zu ermöglichen. Das Mittel versagt natürlich, sobald zwei Synonyme denselben Anfangsbuchstaben haben. So erklärte man in den Shakespeare-Texten die häufige Erscheinung, daß die Q ein Synonym des Folio-Wortes aufweist. Bei der Predigt aber fällt die geringe Zahl der Synonymenvertauschungen auf. Das mag auf den viel kleineren Wortschatz des Predigers gegenüber dem Dramatiker zurückzuführen sein. Aber, wie Price sehr richtig hervorhebt: wir finden solche Vertauschung auch, wo von Stenographie gar keine Rede sein kann, wie bei Spenser's «Faerie Queene». Beim Drama kommt hier die Vertauschung gleichbedeutender Ausdrücke durch die Schauspieler in Frage, die gewisse

[1]) A Fruitfull Sermon vpon part of the 5. Chapter of the first Epistle of Saint Paul to the Thessalonians, by Henrie Smith. Which sermon being taken by Characterie, is now republished with the Authentic Version, by H. T. Price. Halle, Max Niemeyer 1922. xxxii + 41 pp.

Wortverbindungen im Gedächtnis haben und sie für die ihnen ungewohnteren einsetzen. Aber dasselbe tut auch der Abschreiber und der Setzer. Es ist mir zufällig am heutigen Tage passiert, daß ich beim eiligen Abschreiben von zwei Quartseiten deutschen Textes dreimal für ein Wort der Vorlage ein Synonym eingesetzt habe: da es mir nicht auf eine buchstabengetreue Abschrift ankam, hatte ich mir immer einen Satz selbst diktiert, und dabei ergab sich dieser offenbar sehr leicht auftretende Gedächtnisfehler. Also, aus Synonymenvertauschung allein läßt sich kein Schluß auf stenographische Textübermittlung ziehen. Beweiskräftiger wären die Verwechslungen von Begriff und Gegenteil, die aber in der Predigt auch kaum vorkommen. Wohl aber finden sich Beispiele genug für die in Bright's System naheliegende Verwechslung von Singular und Plural, von Präsens und Präteritum, sowie für die Weglassung kleiner Formwörter, für die Bright keine Sigle hat. In all diesen Fällen liegt der Fehler deutlich beim Raubdruck. Weglassungen im Raubdruck zerstören den Sinn: der Redner sprach zu schnell für den Nachschreiber. Es kommen aber auch im authentischen Druck einzelne Weglassungen vor: hier nimmt Price, durchaus einleuchtend, eine Korrektur durch den Autor an, der vielleicht seine Predigt mehrmals hielt. Solche spätere Korrektur ist aber auch der Grund für manche scheinbare Weglassung des Raubdrucks, wo es sich in Wirklichkeit um nachträgliche Zusätze des Autors handelt, der kurz vor seinem Tode (1591) seine Predigten selbst für den Druck zurechtgemacht zu haben scheint. Smith beklagt sich oft über die Raubdrucker, wenn er auch die Stenographie dabei nie erwähnt. Die folgende Stelle aus der Vorrede zu seiner Predigt «The Wedding Garment» (1591) ist als Ergänzung zu Pollard's Angaben über Autorenrechte in Shakespeare's Zeit interessant: «*To controll those false copies of this Sermon, which were printed with out my Knowledge, patched as it seemeth out of some borrowed notes, and to stoppe the printing of it againe without my corrections, as it was intended, because they had got it licensed before, although vtterlye vnwilling for some respects to haue it published, which made me withstand their importunity so long, yet seeing more inconuenience than I thought of, I suffered that which I could not hinder*».

E. Shakespeare's Fortleben.

Vor einigen Jahren hat Henry Lüdeke Ludwig Tieck's Fragmente zu seinem nie zustande gekommenen Lebenswerk, dem Buch über Shakespeare herausgegeben, wo uns die liebenswürdige, aber nicht kraftvolle Art des Romantikers in ihrer «Verbindung des Widerspruchsvollen und Oberflächlichen mit großem Reichtum der einzelnen Ideen» deutlich wurde. Jetzt hat er selbst uns das Buch über Tieck[1]) beschert, das ihn von der für seine geistige Entwicklung wichtigsten Seite zeigt, in seinem Verhältnis zum elisabethanischen Theater, in dessen Mittelpunkt natürlich die Lichtgestalt Shakespeare's steht. Tieck's ganzes Leben war ein Ringen um Shakespeare. Er wollte ihn nicht nur künstle-

[1]) H. Lüdeke: Ludwig Tieck und das alte englische Theater. Ein Beitrag zur Geschichte der Romantik. Frankfurt a. M. Verlag von Moritz Diesterweg. 1922. [Deutsche Forschungen hrs. v. F. Panzer und J. Petersen. Heft 6] 373 S.

risch; sondern auch wissenschaftlich erfassen. Daran ist er gescheitert, denn es gebrach ihm durchaus an Kritik. Aber er hat auf andere anregend gewirkt und ist so, wie der Verf. sagt, «sowohl seiner zeitlichen Stellung als seiner Wirkung nach der Vater der deutschen Anglistik» geworden. Seine ästhetische Einstellung zu Shakespeare verschob sich ein wenig unter dem Einfluß von Solger's Philosophie, wenn er auch dessen scharfen Begriff der Ironie nur unvollkommen verstanden haben mochte. Gerade für den Romantiker war von Anfang an die Mischung von Tragik und Komik Shakespeare's Stärke. Aber Tieck war einer der ersten, die Shakespeare durch das Studium seiner Zeitgenossen näher zu kommen, die also seine Kunst historisch zu begreifen suchten. Neben der älteren Gruppe von Dramatikern Greene, Kyd, Marlowe, studiert er besonders die Werke der jüngeren Ben Jonson, Beaumont und Fletcher, Massinger. Jonson's «Volpone» ist auch das erste englische Drama, das er als «Herr von Fuchs» für die Bühne bearbeitete. So hat er auch Eschenburg's Übersetzung von Shakespeare's «Sturm» als Operntext für die Bühne zurechtgemacht, wobei er der Prosa Eschenburg's nach dem Vorbild von Wieland's «Sommernachtstraum» eine Blankvers-Bearbeitung entgegenstellte. Dann übertrug er Jonson's «Epicoene» in Prosa, seine erste wirklich vollendete Übersetzung. Freilich zeigen sich dabei manche Schwächen, die durch eine gewisse Nachlässigkeit, einen Mangel an Schärfe und Pünktlichkeit des Übersetzers hervorgerufen sind. Versagte so seine Kunst einem Meister der Sprache wie Ben Jonson gegenüber, so kann man es nur begrüßen, wenn er, statt sich an Shakespeare'sche Werke allein heranzuwagen, zunächst die untergeordneten Dramen vornahm, von denen er in seinem «Altenglischen Theater» (1811) und «Vier Schauspiele von Shakespeare» (1836; es sind die pseudo-shakespearischen Stücke) eine Anzahl ins Deutsche übersetzte. Dagegen hat er sich sonst mit einer Art Meisteraufsicht über die Übersetzungsarbeiten seiner Helfer begnügt: so schon 1823 in «Shakespeare's Vorschule». Er hat zwar «Liebes Leid und Lust» und «Macbeth» in Angriff genommen, aber diese Arbeiten sind über kleine Bruchstücke nicht hinausgekommen. Seine Tochter Dorothea und sein junger Freund Wolf Graf Baudissin haben in «Shakespeare's Vorschule» schon zusammen die eigentliche Übersetzerarbeit geleistet. Ihre Arbeit läßt sich, da die Originalmanuskripte nicht erhalten sind, nicht mehr ohne weiteres scheiden, ebensowenig läßt sich der Anteil des Redaktors erkennen: die zahlreichen Verbesserungen, die sich im (schon von mehreren Händen abgeschriebenen) Konzept des 3. Bandes finden, sind nicht, wie Bolte in der Einleitung zu seiner Ausgabe des «Mucedorus» (1893) glaubte, von Tieck's Hand, sondern von der eines Fremden. Es folgte dann die erste Revision der Schlegel'schen Shakespeare-Übersetzung, die 1839 den schärfsten Protest Schlegel's gegen diese «Vertieckung» hervorrief — einen Protest, der allerdings nur zu einem kleinen Teil durch Tieck's Oberflächlichkeit gerechtfertigt war. Schlegel selbst besaß nicht mehr die Energie, die eine eigene Revision erfordert hätte. Als er sich 1854 daran machte, kam er nicht über die drei ersten Historien hinaus — und bei diesen übernahm er ungefähr die Hälfte der Änderungen von Tieck und verbesserte eine Anzahl anderer Stellen in Tieck's Sinne. Bei den übrigen Stücken ließ er eigensinnig den Text fast ganz so stehen wie in der ersten Auflage — sogar die von ihm dort in einer Liste zusammengestellten Druckfehler kehren hier getreulich wieder. Gelegentlich hat er jedoch auch hier noch eine Anregung oder einen Vers von Tieck übernommen. Aber

sein gekränkter Stolz erlaubte ihm nicht dies anzuerkennen. Inzwischen hatte Tieck die Organisation der Fortführung der Übersetzung in die Hand genommen, und unter seiner Leitung hatten Graf Baudissin und Dorothea von 1829 bis 33 die 18 von Schlegel nicht bearbeiteteten Dramen übertragen. Wie der Verf. aus Baudissin's Manuskripten — die von Dorothea sind leider verschwunden — feststellen kann, legte dieser die fertiggestellte Übersetzung dem Meister vor. In dieses mit Tinte sauber geschriebene Heft sind dann, auch von Baudissin's Hand, eine Masse von Bleistiftkorrekturen am Rande und zwischen den Zeilen eingetragen, die erst dem Text seine endgültige Gestalt geben. Sie sind ganz gewiß in den Besprechungen mit Tieck beim Vorlesen der Übersetzung entstanden, von denen Hermann v. Friesen in seinem Buche über Tieck berichtet: «Ich habe es selbst erlebt, wie Graf W. v. Baudissin und Dorothea Tieck mit ihren Heften in die Studierstube ihres Meisters kamen, und wie dann das bis dahin vollendete Pensum unter genauer Besprechung und eingehender Erörterung geprüft und emendiert wurde». So weisen die Handschriften der «Widerspenstigen» und von «Viel Lärm um nichts», an denen Baudissin und Dorothea gemeinsam arbeiteten, an sehr vielen Stellen am Rande ein W. oder D. neben dem Verse auf, der von Wolf Baudissin oder Dorothea stammt. Dabei zeigt sich, daß zumeist Baudissin's Fassung den Beifall der Redaktion, also Tieck's, fand und in den Druck aufgenommen wurde. Daß die Verbesserungen in den berühmten Lesestunden Tieck's beim Vorlesen vor geladenen Gästen vorgenommen worden wären, beruht offenbar auf einer Verwechslung Gustav Freytag's, von dem diese Angabe stammt: er hat dadurch irregeleitet die Arbeit Tieck's ganz ungerecht unterschätzt. Lüdeke konstatiert jetzt: «Die Behauptung, die Übersetzung sei Zeile für Zeile und fast Wort für Wort durchkorrigiert worden, ist buchstäblich wahr. Nur die Prosa ist verhältnismäßig verschont geblieben; die Verse, besonders in den ersten Stücken und in den Lustspielen, haben oft viel Zeit und Mühe gekostet». Und an einigen Beispielen aus Lear und Othello zeigt er «wie ein feiner Takt über der Arbeit waltete, den Ausdruck hier voller machend, dort einen Vers fließender gestaltend, einmal sich dem Original enger anschließend, um sich das anderemal mehr von ihm zu befreien, damit der deutsche Vers an Wucht und Bedeutung um so mehr gewinne». Das ist ein ganz anderes Bild von Tieck's Anteil an der Shakespeare-Übersetzung als wir bisher unter dem Einfluß von Freytag's falscher Darstellung bekommen haben, und es ist ein großes Verdienst des vorliegenden Buches, daß es in den Nebel der bisher über der Entstehungsgeschichte der Tieck'schen Übersetzung lagerte und zu einer allgemeinen Unterschätzung derselben geführt hatte, Licht gebracht hat. Die Übersetzung hat — das hat Lüdeke unzweifelhaft bewiesen — ein gutes Recht auf den Namen Ludwig Tieck's auf ihrem Titel. Neben diesem wichtigen Kapitel des Buches treten für uns die beiden folgenden, die Tieck's Beeinflussung durch Shakespeare und seine Zeitgenossen in seinem eigenen Schaffen und vor allem im «Dichterleben» aufzeigen, etwas in den Hintergrund, obwohl sie für die künstlerische Persönlichkeit des Romantikers die allerwichtigsten sind. Der Raum verbietet uns weiter darauf einzugehen: es genüge zu sagen, daß wir hier den wertvollsten Beitrag der letzten Jahre zur Geschichte der Wechselbeziehungen zwischen englischer und deutscher Literatur bekommen haben, für den wir dem Verf. aufrichtigen Dank schulden.

Die ersten französischen Shakespeare-Übersetzungen von La Place (1745—48) und von Le Tourneur (1776—82) behandelt eine gründliche und lehrreiche Untersuchung von Paul Haak[1]). La Place suchte seinen Landsleuten zum erstenmal eine wirkliche Vorstellung von Shakespeare's Größe zu geben, indem er ihnen die Übersetzung von zehn ausgewählten Dramen bot. Aber von diesen hat er wieder insofern eine Auswahl getroffen, als er alle die Stellen wegließ, die die Kritik seines klassizistisch geschulten Publikums herausfordern könnten. Nur Richard III. hat er ziemlich vollständig übersetzt. Sonst ist nur etwa ein Drittel der Stücke wiedergegeben. Als Vers wählt er das klassizistische Alexandriner-Reimpaar, mit dem er seinem Original folgend die Prosa verbindet. Mit dieser prosodischen Form überträgt er aber auch die stilistische der französischen «Tragédie» auf Shakespeare: statt des individuellen Bildes gibt er stets nur das allgemeine, so daß in dieser Verblaßtheit Shakespeare's Phantasie gar nicht mehr zu erkennen ist. Er hat die Metaphern der klassizistischen Schule an die Stelle der bunten Sprache Shakespeare's gesetzt. Demgegenüber bedeutete die Übersetzung Le Tourneur's einen gewaltigen Fortschritt. Er bringt zum erstenmal alle Shakespeare'schen Stücke fast unverkürzt. Stand La Place unter dem Einfluß Pope's, so macht sich bei Le Tourneur Samuel Johnson's freiere und tiefere Einsicht in Shakespeare's Wesen geltend. Er gehört schon der frühromantischen Strömung an mit ihrer Ehrfurcht vor der Natur. Allerdings ist seine Übersetzung in Prosa abgefaßt, den Blankvers wagt er offenbar seinen Landsleuten doch nicht vorzusetzen. Aber er hält sich im allgemeinen so frei von der klassizistischen Tradition, als man es bei einem französischen Dramatiker erwarten kann — auch bei ihm finden sich typische Ausdrücke der hohen Diktion, über die er nicht hinweg kommt. Aber im großen und ganzen folgt er Shakespeare doch wörtlich. Deshalb ist diese Übersetzung — die man etwa der gleichzeitigen deutschen Übertragung von Eschenburg (1775—77) an die Seite stellen kann — bis heute lebendig geblieben. Einen Schlegel haben die Franzosen nicht aufzuweisen, aber auch keinen Tieck.

F. Zeitgenössische Literatur und Kultur.

Der antike Einfluß in der Renaissance ist neben den humanistischen Schulen, in denen selbst der künftige Handwerker sich einen bruchstückweisen Schatz klassischer Originale erwerben konnte, vor allem durch die ausgedehnte Übersetzertätigkeit verbreitet worden, durch die auch größere Werke des Altertums zum Gemeingut der Gebildeten wurden. Eine Auswahl aus den metrischen Übertragungen bietet die ganz vortreffliche Anthologie von zehn englischen Übersetzungen antiker Dichter aus dem 16. Jh., die von der bewährten Hand O. L. Jiriczek's bearbeitet, soeben als ein Heft von Streitberg's Germanischer Bibliothek erschienen ist.[2]) In vorbildlicher Weise werden neben dem

[1]) Paul Haak: Die ersten französischen Shakespeare-Übersetzungen von La Place und Le Tourneur. Dissertation Berlin 1922. 4°, 94 S.

[2]) Specimens of Tudor Translations from the Classics. With a Glossary by O. L. Jiriczek. (Germanische Bibliothek her. v. W. Streitberg I. Sammlung germ. Elementar- und Handbücher; 3. Reihe: Lesebücher; 6. Band). Heidelberg 1923, C. Winter's Univ.-Buchhandlung.

streng in der ältesten Fassung abgedruckten Text mit den Varianten späterer Ausgaben überall auch die Quellen in der Form geboten, in der sie dem Übersetzer vermutlich vorgelegen haben. So bekommen wir kritisch wertvolle Texte von zehn Übersetzungen und ihren Vorbildern: 1. Äneis IV 1ff. von Douglas (Quelle St. Gelais), Surrey (Quelle Piccolomini), Phaer und Stanyhurst; 2. Ovid, Metamorphosen: der anonyme Narcissus (1560), ferner Golding's Narcissus, Medea und Anaetor's Erzählung (Dialekt), dazu Heroiden V von Turbervile; 3. Horaz, Satiren I, 1 von Drant; endlich 4. Homer, Ilias VI 369ff. von Hall (Quelle Salel) und Chapman (Quelle Spondanus). Daneben sind die antiken Hauptquellen nach Ribbeck, Magnus, Keller-Holder mit den für das Verständnis der Übersetzung wichtigen Varianten abgedruckt. Die philologischen Ziele standen voran im Plan des Buches: alle Texte (auch die nicht englischen) sind exakte Reproduktionen des Originals, so daß man z. B. ein klares Bild der Orthographie der Tudorzeit bekommt. Das ist besonders wertvoll bei der Interpunktion, die ja neuerdings in den Brennpunkt des Interesses gerückt ist. Man bekommt hier schon bei flüchtiger Durchsicht den Eindruck, daß Percy Simpson's Theorie, die elisabethanische Interpunktion sei nach rhythmischen Prinzipien durchgeführt, doch wohl auf einseitiger Voraussetzung beruht. Interessant ist auch die Beobachtung, daß als Entsprechung des antiken Hexameters von den Engländern, die direkt auf die alte Quelle zurückgehen, stets der Septenar oder das *Poulter's Measure* gewählt wird. Der Gebrauch des heroischen Reimpaares oder des Blankverses läßt auf ein modernes Vorbild schließen, das diese Versart schon eingeführt hatte: Douglas — St. Gelais, Surrey — Piccolomini. Für Seminarübungen wird sich diese Chrestomathie vorzüglich eignen.

Den walisischen Schreiblehrer und Poeten John Davies von Hereford behandelt eine sehr fleißige und lehrreiche Zusammenstellung von Hans Heidrich[2]). Davies war keine bedeutende Persönlichkeit, aber er hatte einen großen Bekanntenkreis und als Lehrer des Prinzen Heinrich stand er sogar in Beziehung zum Königshaus. Zu seinen Bekannten gehörten auch die Schauspieler des Globe-Theaters, vor allem William Shakespeare selbst. Diese Bekannten feierte er in einer großen Zahl von Gelegenheitsgedichten, besonders Sonetten, den Vornehmsten widmete er seine Werke in schwülstigen Vorreden, so daß wir ein Bild der literarisch interessierten Gesellschaft des damaligen London bekommen. Die vorliegende Arbeit, aus einer Berliner Dissertation hervorgegangen, erregt besonders durch ihr drittes Kapitel, das diesen Bekanntenkreis nach sozialen Gruppen — die königliche Familie, der Adel, Geistliche, Juristen, Militärs, Reisende, Musiker, Maler, Schauspieler, Dichter und Schriftsteller, endlich die unbekannten Leute — zusammenstellt, unser Interesse. Die Schlüsse, die aus den oft recht versteckten Andeutungen der Epigramme gezogen werden müssen, sind meist besonnen und vorsichtig. Nur gelegentlich geht der Verf. hierin vielleicht etwas zu weit: so wenn aus dem Satz «*I knew a man, too worthy*

---

[2]) Hans Heidrich, John Davies of Hereford (1565?—1618) und sein Bild von Shakespeare's Umgebung [Palaestra, her. v. A. Brandl und G. Roethe, 143]. Leipzig, Mayer & Müller, 1924.

for a counterfeit, who made once a king there where lords and ladies met . . . twelve gamesome days» (Speculum Proditori 27, 1616) gefolgert wird, er zeuge von «serienweisen Aufführungen der Königsdramen» — es kann sich natürlich auch um ein einziges Stück handeln («*once a king*»!) das zwölfmal aufgeführt wurde, aber auch von dem Scherzkönig der Weihnachtslustbarkeiten.

Noch immer verspricht eine sorgfältige Durchsuchung der großen Archive uns interessante Einblicke in das Leben von Shakespeare's Welt, wenn auch der Dichter selbst keine neue direkte Beleuchtung erfährt. Das Resultat einer aufopfernden Arbeit im florentinischen Staatsarchiv bietet uns hier die reizvolle Arbeit von G. S. Gargáno über ein paar junge Italiener, die unter Elisabeth und Jakob I. in London ein lustiges Leben führten: «Scapigliatura Italiana a Londra sotto Elisabetta e Giacomo I.»[1]) Vier Porträts solcher leichtsinniger Lebemänner («*Scapigliati*») zeichnet uns der Verfasser, unter denen das erste, das den Ragusaner Kaufmann Paolo Gondola darstellt, für uns schon deshalb das interessanteste ist, weil dieser 1590—92 in London weilte und seinem Florentiner Freunde Gualtieri Panciatichi humorvolle Berichte sandte, zu einer Zeit also, wo er sehr wohl Shakespeare in einer der fröhlichen Kneipen begegnet sein kann, in denen er und seine Landsleute verkehrten. Die Lebensprinzipien dieser jungen Italiener werden von Gargáno treffend charakterisiert: «*Lavorare, ma non troppo, e divertirsi più che fosse possibile; avviare e conchiudere affari e frequentare taverne e bordelli; tendere l'orecchio alle notizie politiche che correvano per la città e raccogliere voci di cronaca scandalosa, e tutto ciò condito dal proposito di essere in pace con la propria coscienza nell'adempiere, pure a costo di qualche pericolo, le pratiche esteriori del culto cattolico*». Das bedeutendste italienische Kaufhaus in London war damals das des Messer Niccolò de Gozzi, in dessen Geschäft Gondola eingetreten war. Der junge Mann erfreute sich keines besonders guten Rufs, so daß ein besorgter florentinischer Onkel seinem Neffen den Verkehr mit dem Dalmatiner verbot. Er hat auch so viel Englisch gelernt, als er für den Umgang mit Kellnern, Dirnen, aber auch mit jungen Mädchen aus guter englischer Familie braucht. Für den ersteren Verkehr dienen ihm Ausdrücke wie «*you horsun gus*», mit denen er dann auch seinen Freund in Florenz beehrt. Unter anderem beschreibt er einen Straßenradau zwischen Studenten der Westminister School und Handwerksgesellen («*prentici di Londra*»), wie er damals häufig war — nicht nur in England, sondern ganz analog auch in Deutschland. Gondola verkehrt auch in einem Wirtshaus zum Elefanten, das Shakespeare in Twelfth Night 3, 3, 43 erwähnt. Ist diseer dort vielleicht mit den «*Scapigliati*» zusammengetroffen? —

Die Briefe des florentiner Gesandten Ottaviano Lotti, der 1603—14 den Großherzog bei König Jakob vertrat, gewähren uns im Gegensatz zu denen des dalmatinischen Kaufmanns höchst amüsante Einblicke in das Leben der höfischen Kreise. Im Wettbewerb um die Stellung einer Schwiegertochter König Jakob's treten auch florentinische Prinzessinnen auf, immer aber steht dahinter

---

[1]) G. S. Gargáno, Scapigliatura Italiana a Londra sotto Elisabetta e Giacomo I. Firenze, Luigi Battistelli ed. [Scrittori Italiani e Stranieri. Storia, Letteratura, Critica e Filosofia] 193 pp.

die Aspiration Roms, das hofft, England wieder in den Schoß der katholischen Kirche zurückzuführen. Lotti hat die Aufgabe dem König, der Königin und dem Prinzen von Wales Geschenke aller Art zu machen — köstliche Weine oder Pferde für Jakob, Stoffe und Bücher für Anna, Bilder und Statuetten für den Prinzen. Unter den Büchern scheint die Königin am besten den «Pastor fido» zu kennen. Eine bedeutsame Rolle bei der Königin spielt ihr Lehrer des Italienischen Florio «*ch'è tutto il giorno con la Regina a insegnarle la lingua italiana et sentela ragionare da ogni cosa et scrive tutte le sue più segrete lettere*». Sehr hübsch ist die Schilderung einer Audienz bei der Königin, wo sich der Gesandte mit einem großen Stück Parmesankäse einführt, und die Königin ihm «*non di disgusto, ma di piacere*» mit dem Handschuh zweimal ins Gesicht schlägt. Auch der Overbury-Skandal wird nach Florenz berichtet «*Et si dice che fra le sue scritture, facendo egli professione di poeta, si siano trovate poesie di poco honore della Regina, onde egli no la può far bene*». Ebenso erzählt Lotti von einem Theaterstück (dessen Titel er leider nicht nennt), wo in einem Konzert von Musikern aus verschiedenen Grafschaften Englands der Schotte mit seinem Dudelsack alles stört und schließlich fortgejagt wird, was den Zorn der schottischen Kavaliere und wohl auch des Königs erregte. Die Szene war offenbar eine Improvisation der Schauspieler. Gargàno schließt daraus, daß er sich im Falle von «Eastward Hoe» ebenfalls um eine solche Improvisation handelte. — Reizvoll ist auch eine Schilderung der Gebräuche am Dreikönigsabend mit Bohnenkönig und Erbsenkönigin. — Es folgt dann die tragische Geschichte des venezianischen Gesandten Antonio Foscarini, der dem grausamen und ungerechten Gesetze seiner Vaterstadt zum Opfer fiel, und endlich die des weitgereisten Malers Costantino de Servi, der außer in Italien in Wien, Prag und Innsbruck, aber auch in Persien malte, und über Frankreich 1611 nach England kam. Da die beiden letztgenannten von 1611—15 in London waren, fällt ihr Aufenthalt eigentlich nicht mehr mit dem Shakespeare's zusammen. Aber auch hier erhalten wir aus den reichen Briefsammlungen für die Kulturgeschichte der Zeit wichtiges Material, für das wir dem gelehrten Verfasser unseres Buches ebenso dankbar sein müssen wie für die vorausgehenden Abschnitte.

In einer fleißigen Studie über den «Bauern in der englischen Literatur» von Paul Meißner[1]) nimmt das Kapitel über das elisabethanische Drama naturgemäß nur einen sehr kleinen Raum ein. Denn die Dramatiker lebten in der Hauptstadt und schrieben für deren Publikum: da war das Interesse am Bauern nicht groß. Immerhin dürfte eine Nachlese doch auch hier noch etwas reichlichere Resultate ergeben; vor allem in den historischen Dramen, die der Verf. nicht berücksichtigt hat. Aber für ihn kam es zunächst auf den Bauern in Dichtung und Roman des 19. Jh. an, da konnten die bäuerlichen Figuren des 16. Jh. natürlich nur als Einleitung fungieren. Er zeigt wie die Frühromantik des 18. Jh. erst den Bauern entdeckt: Thomson und Cooper vom Standpunkt des Städters aus («Großstädter» ist wohl bei Beiden zu viel gesagt), Burns dann vom Standpunkt des Bauern selbst — im allgemeinen ohne Sentimentalität,

[1]) Paul Meißner: Der Bauer in der englischen Literatur. [Bonner Studien zur englischen Philologie begr. v. K. Bülbring, fortges. v. W. Dibelius, Heft 13.] Bonn, Verlag v. P. Hanstein 1922. 208 S.

während Wordsworth, dem die «individuelle Entdeckung des Bauern» zugeschrieben wird, sich davon nicht freimachen kann, und selbst Scott ihr gelegentlich verfällt. Die realistische Reaktion dagegen bezeichnet Crabbe, auf dem dann Emily Brontë und Meredith weiterbauen. In George Eliot und T. Hardy sieht der Verf. mit Recht den Höhepunkt in der seelischen Erfassung des Bauern: es ist stärkste realistische Heimatkunst. Auf die neueren Heimatkünstler (mit Ausnahme von Ian Maclaren) geht der Verf. nicht mehr ein. Es ist eine verdienstvolle Arbeit aus der Schule von Wilhelm Dibelius mit der geschickten Analyse der Einzelzüge und ihrer Verknüpfung zu Entwicklungslinien, die wir aus dessen «Englischer Romankunst» kennen.

Eine der bedeutendsten Büchersammlungen, vielleicht die größte neuere Privatbibliothek ist die von Henry E. Huntington in San Gabriel, Californien, von der 1919 ein ausgezeichneter Katalog der Englischen Literatur bis 1640, durch den Bibliothekar G. Watson Cole zusammengestellt, im Druck erschienen ist[1]). Man staunt immer wieder von neuem über die Vollständigkeit, die zu erreichen hier systematischer Sammelarbeit gelungen ist. Unter diesen alten Drucken finden sich nicht weniger als acht Folios und 77 Quartos von Shakespeare's Dramen und 13 Originalausgaben seiner Gedichte. Dazu kommen noch 25 pseudo-shakespearische Quartos und 13 Quartos von Quellendramen. Aber vielleicht noch wichtiger — jedenfalls für die Benützer des Katalogs — ist die kleinere Literatur, über die man hier, sonst ganz unzugängliche, genaue bibliographische Angaben bekommt. So wird der stattliche Band, der nur einen Auszug aus dem großen Katalog darstellt, zu einem wichtigen Nachschlagewerk für den Forscher auf diesem Gebiet, für das wir dem Fleiß und der Gelehrsamkeit des Bearbeiters aufrichtigen Dank schulden.

II. Einzelreferate.

Alfred Steinitzer: Shakespeare's Königsdramen. Geschichtliche Einführung. Mit 37 Vollbildern, 5 Kartenskizzen und 14 Stammtafeln. München 1922, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung.

Mit Recht sagt der Verfasser im Vorwort — im Anschluß an einen Ausspruch von Gervinus —, daß man sich bei einer Shakespeare'schen Historie durch eine schwere Materie durchzuarbeiten habe, die den Flug des Dichters und unseren Nachschwung zu hemmen scheine; man müsse diese Materie gleichsam mit historischen Studien überwinden; hätte man sie aber überwunden, so biete das auch einen neuen, hinzukommenden Genuß, den man in nicht historischen, rein poetischen Dramen vergebens suchen würde. Bevor man also zu einem wirklichen tieferen Verständnis und Genuß der Königsdramen durchdringen könne, bedürfe der Leser der historischen Aufklärung über die Personen

[1]) Check-List, or Brief Catalogue of the Library of Henry E. Huntington [English Literature to 1640]. Compiled under the direction of George Watson Cole. New York. Privately Printed 1919. 570 pp.

und den Zusammenhang der Ereignisse in jedem Stück. Aus den großen Geschichtswerken könne oder wolle sich aber der Leser auch nicht immer Belehrung und Aufschluß in jedem speziellen Fall zusammensuchen, während sich umgekehrt in den Einleitungen zu unseren Ausgaben und Übersetzungen der Shakespeare'schen Dramen nur kurze, wenig systematische Überblicke fänden, in denen es an allgemeiner Orientierung und innerer Verknüpfung der Tatsachen fehle. Letzteres gelte selbst für das englische Spezialwerk von Th. P. Courtenay, Commentaries on the Historical Plays of Shakespeare (2 Bände, London 1840), das sonst die Dramen Szene für Szene im einzelnen erörtere, während in deutscher Sprache ein ähnliches Werk überhaupt fehle.

Anziehend, geschmackvoll und in sehr klarer Darstellung löst nun der Verfasser die selbstgestellte, dankbare Aufgabe. Jedem Drama geht ein zusammenhängender Abschnitt «Zur Geschichte» voraus, in dem die historischen Grundtatsachen übersichtlich dargelegt werden; dann folgt ein zweiter «Zum Drama», in dem die Abweichungen von der Geschichte in der Darstellung der Ereignisse oder in der Charakterisierung von Personen, die Erfindungen oder Verwechslungen von Personen, die chronologischen Durcheinanderschiebungen und Unstimmigkeiten, die Anachronismen usw. eingehend vermerkt werden, während literarische und ästhetische Untersuchungen ausgeschaltet sind. So hören wir gleich beim ersten Drama, dem «König Johann», zunächst allgemein die geschichtliche Wahrheit über dessen Kämpfe in den Thronstreitigkeiten gegen Arthur von der Bretagne und Philipp II. von Frankreich, weiter gegen den Papst und des Königs aufsässige Barone, die von ihm die Magna Charta erzwingen, und bekommen am Schluß eine historische Charakteristik des «schlechtesten der englischen Könige», wie auch seines Gegners Philipp. Im Anschluß daran folgt nun die Entwirrung des chronologischen Durcheinanders bei Shakespeare, die Konstatierung, wie wenig Arthur von der Bretagne in der Geschichte bedeute und wie der Dichter den Charakter Johann's wesentlich gemildert hat, wie Shakespeare — der feudale Shakespeare — das große Palladium der englischen Freiheit, von dem man nachgerade die Ohren übersattsam voll bekommen hat, mit keiner Silbe erwähnt; endlich folgen Szene für Szene im einzelnen die zahlreichen, hier benötigten Richtigstellungen: wie daß z. B. in einer Szene Vorgänge zusammengefaßt werden, die sich über ein Jahrzehnt erstrecken, oder der Hinweis auf den Anachronismus, daß hier schon ums Jahr 1200 mit Kanonen geschossen wird, oder auf die Fabel, daß Johann von einem Mönch durch vergiftete Birnen getötet worden sei, nebst vielen anderen Aufklärungen und Berichtigungen im einzelnen. So hat man in der Tat die allgemeine und die spezielle Geschichte klar vor Augen gerückt — gewiß ein Vorteil für jedermann bei einem Stück, von dem kein geringerer als Friedrich Vischer sagt: «Der bunte Wechsel der Hergänge erlaubt keine klare Übersicht. Ich verliere den Faden immer wieder, muß mich jedesmal von neuem hineinarbeiten».

Nach diesem gewiß klug gewählten Schema werden nun auch die anderen Königsdramen behandelt. In einem dritten Abschnitt wird die historische Brücke geschlagen über die 150jährige Lücke zwischen dem König Johann und Richard II., wie ein erstes Kapitel eine kurze Übersicht über die englische Geschichte bis zu König Johann gegeben hatte. Dann erfahren wir genau die Vorgeschichte von Richard II., von der Günstlingswirtschaft und der sich mehr und mehr tyrannisch auswachsenden Regierung des Königs; ein Blick fällt

auf Wycliffe und den Aufstand Wat Tylers, von 1381; eingehend werden die Ereignisse dargestellt, die die hochdramatische erste Szene des Dramas, mit dem Gottesgericht und Zweikampf zwischen Mowbray und Bolingbroke und auch des Königs Stellung zu den beiden erklären. Dann folgt wieder Detailbesprechung des Shakespeare'schen Stückes, das sich ja diesmal bekanntlich enger an die Geschichte anschließt als irgend ein anderes.

Einen Höhepunkt der Darstellung bilden natürlich die größten der Historien, Heinrich IV. und Heinrich V. Hier hören wir die historische Wahrheit über die tapfersten Helden der Königsdramen: Percy Heißsporn, Archibald Douglas von Schottland und namentlich Heinrich V. selbst, nebst all den Sagen, die den meisten Lesern aus der Falstaff-Komödie besser bekannt sein werden als aus der authentischen Geschichte. Hat ja doch Shakespeare hier, neben der Schilderung der größten historischen Heldentaten, der Phantasie schönsten Freilauf gegeben: Prinz Heinz gegen Percy Heißsporn in der Schlacht von Shrewsbury, die Szenen in der Eberkopfschenke, Percy's würdiges prächtiges Kätchen mit ihrer Begeisterung für ihren Heldengatten. An dieser Stelle dürfte besonders noch die kundige Beschreibung der Schlacht von Azincourt interessieren, die uns hier Oberstleutnant Steinitzer gibt; mancher fleißige Leser von Shakespeare macht sich angesichts dieser Beschreibung doch vielleicht zum ersten Male eine klare Vorstellung davon, wie es möglich war, daß eine verhältnismäßig kleine Schar Engländer einer sehr starken, wohl mindestens dreifachen Übermacht der Franzosen eine solch vernichtende Niederlage beibringen konnte. Klar und deutlich veranschaulichen Darstellung und die (von Ramsay übernommene) Kartenskizze, wie die Franzosen zwischen Azincourt und Tramecourt den Engländern den Weg versperren; wie die einfach gegliederte Schlachtordnung der Engländer, ihren tapferen Helden-König als πρόμαχος vorne am Ehrenplatz, zum Angriff vorrückt, wie die beweglichen englischen Bogenschützen schweren Wirrwarr in das vorderste Treffen der Feinde bringen: die schwerbewaffneten französischen Ritter bleiben in dem aufgeweichten Boden stecken, die leichtbewaffneten Engländer streifen die Hosen auf und waten durch —; die Verwirrung ergreift das zweite Treffen der Franzosen, und nun beginnt das dritte zu fliehen; die Flankenwirkung der französischen Kavallerie wird durch das schwierige Gelände und geschickte Operation der Engländer auf dem rechten Flügel verhindert; die durch die Verhältnisse gebotene Niedermetzelung von 1500 französischen Gefangenen macht die Niederlage katastrophal. Recht interessant sind natürlich die weiteren historischen Feststellungen gerade auch hier, wo Shakespeare's Poesie und Phantasie solch leuchtende und wohlverdiente Gloriole um das Haupt seines Lieblingshelden gezeichnet hat.

Den größten Raum in Steinitzer's Buche nimmt natürlich, dessen ganzer Anlage gemäß, die Lancaster-Tetralogie ein, mit ihren zahllosen Figuren und äußerst komplizierten Verhältnissen. Klar werden zunächst wieder, unter besonders reicher Beigabe von Stammtafeln, die Tatsachen der Rosenkriege, die Ansprüche von Lancaster und York auf den Thron, die zahllosen Schlachten und die nur allzu vielen rohen Brutalitäten und Schlächtereien dargestellt. Am schlimmsten ist ja bekanntlich im ersten Teil des «Heinrich VI.» die schmähliche Verzeichnung des visionären Heldenmädchens von Domremy. Schön zitiert Steinitzer das Wort eines englischen Soldaten vor dem Scheiterhaufen:

«Wir sind verloren, wir haben eine Heilige verbrannt». Man begreift, daß die englische Kritik nur allzu geneigt ist, diese größte historische und poetische Sünde in den Königsdramen von ihrem großen William abzuwälzen. Auch sonst ist übrigens in diesem Jugendwerk des Dichters, wo zwar auch schon der junge Adler mächtig die Schwingen regt, aber doch noch nicht der hohe Flug der späteren Historien herrscht, historisch noch vieles konfus und durcheinandergeworfen, und so ist Steinitzer bemüht, in eingehender Weise Szene für Szene kleinere und größere Unrichtigkeiten, Umstellungen, Verwechslungen, Verzeichnungen zu erklären, zu verbessern und richtig zu stellen.

Verfällt der Verfasser mit seiner Gewissenhaftigkeit hier notgedrungen in vielfaches Detail, so folgen wir seiner Darstellung von Richard III., dem vielumstrittenen, dem furchtbaren König und tapfersten Helden, mit neu gesteigertem Interesse. Wahrheit und Dichtung werden wieder genau geschieden; vorsorglich wird zwischen den verschiedenen Quellen abgewogen; entgegen manchen neueren Historikern will Steinitzer doch an Richard's Mord der zwei Prinzen im Tower festhalten, obgleich er andererseits mit Recht sagt, Heinrich VII. und Heinrich VIII. seien gewiß nicht viel besser gewesen. Besonders anregend ist wieder seine Darstellung der abschließenden Schlacht von Bosworth Field mit klarer Kartenskizze, wiederum nach Ramsay. Richard, der letzte Plantagenet, focht bekanntlich mit heldischer Tapferkeit in der Schlacht; zu seinen wirklichen Greueltaten fügten, wie längst erkannt, lancastrisch gesinnte Historiker noch eine Menge Erfindungen hinzu, und jetzt liegen die Gebeine des heroischen Königs, wie ich zu nicht geringer Überraschung durch eine Brückeninschrift zu Leicester an Ort und Stelle erfuhr, in den Wassern eines der schmutzigsten Flüsse von England, des Soar. Verächtlichere als er sind besser begraben worden. Ihn hat das Schicksal getroffen, zum Hauptsündenbock der damaligen greulichen Zeit von Mord und Meineid gestempelt zu werden — so allerdings ein geeigneter Gegenstand zu dämonisch großer Darstellung durch die Poesie.

Endlich folgt die Besprechung der letzten Historie, von Heinrich VIII. Wir lesen in der allgemeinen Einleitung von dem Despotismus seiner späteren Zeit, seinem Bruch mit Kaiser, Gattin, Rom, der feigen Fügsamkeit von Parlament und Klerus, seinen Sultansgelüsten und seinem brutalen Niedertreten jeder Freiheit, seinen Schlächtereien unter allem, was edel, begabt und schön war unter Helden, Dichtern und Frauen. Ebenso von den Missetaten, der Machtgier, dem Wankelmut und der Feigheit seiner Ratgeber, ihrem Fall und ihrer Strafe. Dann hören wir wieder im Einzelnen, was Shakespeare aus dieser Geschichte Heinrich's des Blutigen für sein Drama ausgewählt hat, und es ist kein geringes Zeichen von Shakespeare's Genie, daß er trotz dieser Grundlagen der Geschichte auch dieser letzten Historie ein bedeutendes und eindrucksvolles Gepräge zu geben wußte, wie er es schon in seiner ersten, Heinrich VI., verstanden hatte, selbst die Niederlagen Englands fast in ein Triumphlied umzudichten.

Ein besonderes Interesse hat Oberstleutnant Steinitzer seinem Buche durch zahlreiche Bildbeigaben verliehen. Wir bekommen die Porträts sämtlicher Könige der Historien, darunter Heinrich's V. kindlich fein sympathisches Gesicht, die gekrönten unglücklichen Häupter von Richard II. und Heinrich VI., ein sehr ansprechendes, ja fesselndes Porträt — man erschrecke nicht — von Richard dem Furchtbaren, während selbst Holbein's große Kunst uns das Ge-

sicht des Bloated King nicht sympathisch machen kann; schöne Königinnen daneben, wie Elizabeth Grey, oder Margareta von Anjou mit ihren Hoffräulein, oder gar Anne Boleyn, letzteres Bild wieder eine Prachtsleistung von Holbein; dazu manch ein interessantes Staatsmanns- und Diplomatenhaupt oder die Figur eines tapferen Helden: den Herzog von Bedford, Humphrey of Gloucester, Kardinal Beaufort, Kardinal Wolsey, Talbot of Shrewsbury — der letztere unter uns ja besonders berühmt geworden durch ein zeitgemäßes Wort, das ihn Schiller sprechen läßt — daß nämlich mit der Dummheit die Götter selbst vergebens kämpfen. Auch ganze Szenen werden im Bild gegeben (die künstlerisch schönsten aus Froissart-Hss. zu Breslau und Paris), wie die Ermordung des Herzogs von Gloucester (den, nebenbei gesagt, Shakespeare falsch charakterisiert hat), die Schlacht von Maupertuis (Poitiers), den Leichenzug von Richard II., die Belagerung von Rouen, die Vermählung Heinrichs V. mit seinem französischen Kätchen, die Begegnung von Douglas und Percy, oder auch ein phantastisch schönes Bild vom Tower und der Themse. Überhaupt ist überall möglichst für Anschaulichkeit, Klarheit und Deutlichkeit gesorgt, durch Bildschmuck, Stammtafeln, reiche Register, Inhalts- und Quellenangaben.

Die großen einschlägigen Werke sind fleißig zitiert: Historiker wie Pauli, Ranke, Ramsay, Oman, Green, Lavisse, oder ästhetische Kritiker wie Gervinus oder Fr. Th. Vischer. Mag sein, daß der Spezialist da und dort noch gerne eine Spezialarbeit zitiert sähe, oder eine stärkere Heranziehung der dramatischen Vorlagen Shakespeare's (z. B. beim König Johann) wünschte, vielleicht auch ein Eingehen auf Fragen der Echtheit und Unechtheit (wie bei Heinrich VI. und Heinrich VIII.). Doch glaube ich, daß Steinitzer hier seinem Zweck entsprechend wirklich die richtige Mitte getroffen hat; die Resultate der historischen Forschung im Ganzen und Einzelnen sind dem Shakespeare-Freunde sehr geschickt und anschaulich dargeboten. Manchem Leser, dem es nur auf das Verständnis und den Genuß im großen ankommt, hat vielleicht der Verfasser (etwa mit der minutiösen Analyse jeden Details in Heinrich VI.) schon zu viel getan. Das Buch ist sehr sauber gedruckt und vom Verlage schönstens ausgestattet; von Druckfehlern in selteneren Eigennamen, die vielleicht nicht jeder Leser für sich selbst korrigiert, seien verbessert: S. 34 Wigmore statt Wigmorn; 41 Pleshy statt Plesby; 88 Gaultree statt Galturs; 138 Bourchier statt Brouchier; 217 Herbert statt Hebert; 336 Brownlow statt Browlow; S. 35 u. ö. schreibe Bretigny, S. 126 Beaugency, S. 144 in den Gesta Henrici V. Diese Kleinigkeiten bedeuten natürlich nicht viel; schlimmer verunglückt ist nur die Transkription und dem entsprechend die Übersetzung des Stammbaums auf S. 252. Es handelt sich hier um die zwei (II), nicht elf (dies wäre XI) Töchter von Richard Neville und Anne Countess of Warwick, auf die ja auch die Zweigspitzen des Stammbaums direkt hinweisen; um von anderen Lesefehlern in dem spätmittelenglischen Text abzusehen, muß es am Ende natürlich heißen: «is more *pleynly* (nicht *plenty*) shewed». Noch eine kleine Frage: stimmt die Karte von Frankreich nach dem Frieden von Bretigny auf S. 35 mit dem Text auf S. 36? Der Text scheint das Richtige zu geben, nicht die Karte.

Den eigentlichen Beschluß bildet ein letztes zehntes Kapitel: «Shakespeare als Historiker». Gegenüber allzu übertriebenen Urteilen, die Shakespeare auch als ein Muster von Historiker hinstellen wollen, werden starke Fehler, Abweichungen, Kurzsichtigkeiten für wichtige Ereignisse im Verfassungsleben

und manches andere konstatiert, ja es fallen scharfe Worte von «Fälschungen der Geschichte» und «borniert nationaler Einstellung» (im Fall der Jungfrau von Orléans). Gervinus, den Steinitzer zustimmend zitiert, hat gewiß mit Recht gesagt, Shakespeare habe weise daran getan, das Geschäft des Historikers — gewissenhafte Vergleichung und Prüfung der möglichst vielen und möglichst gleichzeitigen Quellen — nicht auf sich zu nehmen. Und ganz zweifellos ist der Dichter in ihm viel mächtiger als der Historiker. Wir können uns darüber nur freuen; die Prachtporträts, die wir finden, die wundervoll vollendeten Szenen, wohl auch die politische Ethik in Betonung von Schuld und Sühne, die er aus der Geschichte heraus liest, wären weniger vollendet oder überhaupt gar nicht da, wenn Shakespeare ein historisch ganz getreues Konterfei von Menschen und Zeiten hätte geben wollen. Auch wäre Shakespeare nicht Shakespeare, wenn ihm Magna Charta und Parlamente und Religionszänkereien nicht höchst gleichgültig wären und wenn er Pöbelhaufen und Volkstribunen und Kommunisten und alle großmäuligen Schreier nicht mit Hohn und Spott übergossen hätte. Hat man doch Shakespeare, den größten Politiker unter den Dichtern, mit Recht eingehend mit unserem Bismarck verglichen. Nicht nur decken sich die politischen Instinkte der zwei stammverwandten Riesen in weitgehendstem Maße, auch ihre Ausdrucksweise, die gewaltige Kraft ihrer Rede, ihre Metaphern, Bilder, Vergleiche, ihr welthistorischer Humor sind sich merkwürdig ähnlich. Und wenn man nun gewiß mit Bedrückung, ja mit Entsetzen, von all den Schandtaten, Mord und Meineid und Verlogenheit und Perfidie des ausgehenden Mittelalters in England und Frankreich liest, so ist es andererseits wahrhaft erfrischend und erhebend, in unserer Zeit erbärmlicher politischer Stümper und jämmerlich verlogener moralischer Salbaderer die Höhenluft einzuatmen, die uns aus Shakespeare's Ideal von Königen und Helden entgegenweht. Ist es ja doch nichts anderes als unser eigenes, altes, großes, deutsches Ideal!

Oberstleutnant Steinitzer sagt in seinem Vorwort, es sei eigentlich ein Wunder, daß noch niemand in Deutschland ein ähnliches Werk verfaßt habe. Er hat vollkommen Recht. Man kann den Gedanken einer solchen Illustration des großen Zyklus der Königsdramen nur für sehr glücklich halten und ich zweifle nicht, daß sein Buch viele und dankbare Leser finden wird.

J. Schick.

Shakespeare. Macbeth. König Lear. Troilus und Cressida. Wie es euch gefällt. König Richard II. Was ihr wollt. Übersetzt von Hans Rothe. Meyer & Jessen, Verlag, München. 6 Bändchen. [1922—24.]

Die neue Shakespeare-Übersetzung von Hans Rothe hat sich eine große und vielverheißende Aufgabe gesetzt. Sie will, wie die Ankündigung des Verlages verspricht, die Dramen des Dichters «zum erstenmal seit Shakespeare's Tod» in einer Form bieten, die «eine Annäherung an die Manuskripte und Konzeption des Autors bedeutet, wie man sie bislang nicht gekannt hat». Durch die Erkenntnis, «daß große Teile des sog. Shakespeare'schen Werkes nicht von dem Dichter selbst herrühren, und daß andererseits die klassisch-typisierende Auffassung Schlegel's im Widerspruch zu der modernen Einstellung stehe», sei das Bedürfnis nach einer von Grund auf neuen Übertragung be-

gründet. Die Shakespeare'sche «Urfassung» solle mit Hilfe einer neuen philologischen Methode in dieser Ausgabe erstmals zu ihrem Rechte kommen, der Dichter des Barock im Gegensatze zum Klassizisten, «als der er durch die Schlegel'sche Formauffassung entstellt bis heute weiterlebe». Dieses neue «klassische Übersetzungswerk», auf «philologisch mustergiltiger Arbeit fußend», solle, so hofft die Ankündigung, «einen gänzlich neuen Eindruck Shakespeare's vermitteln». Wieweit diese Versprechungen Erfüllung finden, wird sich erst nach Beendigung der ganzen Ausgabe entscheiden lassen. Einstweilen liegen zur Beurteilung nur die bis jetzt erschienenen Bände vor: «Macbeth», «König Lear», «Troilus und Cressida», «Wie es euch gefällt», «König Richard II», «Was ihr wollt».

Die Ansicht, daß in den Texten der ersten Folio-Ausgabe von 1623, die von den dem Dichter nächststehenden Freunden und Fachgenossen besorgt wurde, eine unzuverlässige und vielfach verderbte Fassung der Shakespeare'schen Stücke vorliege, hat den Übersetzer zunächst bei «Macbeth» zu sehr eigentümlichen Ergebnissen geführt. Er will den angeblich «verstümmelten» und «bearbeiteten» Text der Folio-Ausgabe im Sinne des Shakespeare'schen Originales reinigen. Er stützt sich dabei, neben «vornehmlich klanglichen und rhythmischen Gründen» auf das Tagebuch von Dr. Simon Forman, der nach einer Aufführung des «Macbeth» von 1610 eine kurze Inhaltsangabe des Stückes niedergeschrieben hat. Aus dem Umstand, daß darin ein Teil der Hexenszenen, die Hecate u. a. nicht erwähnt werden, glaubt Rothe den Schluß ziehen zu können, daß diese Szenen dem Originale fehlten und erst von einem späteren Bearbeiter (König Jacob zu Liebe!) eingefügt wurden. Demgemäß streicht Rothe in seiner Ausgabe die Hexenszene I, 3, die dem ersten Auftritt Macbeth's vorangeht (sie ist in ihrem unverkennbaren Shakespeare'schen Charakter der unentbehrliche Auftakt für das Erscheinen des Helden), ferner die Szene der Hecate (III, 5) und verschiedene Teile der Höhlenszene IV, 1. Demgegenüber ist zunächst hervorzuheben, daß das Tagebuch Simon Forman's für die damalige textliche Fassung des Stückes so gut wie nichts beweist. Es gibt nur eine knappe Übersicht über den Inhalt und erwähnt nur die Szenen, die seinem Verfasser ganz besonderen Eindruck gemacht haben. Der ganze Inhalt der beiden letzten Akte wird in zwei kurzen Sätzen erledigt. Wollte man daraus Schlüsse auf die Gestalt des damals gespielten Stückes ziehen, so könnte man gerade so gut zum Ergebnis kommen, daß auch Macbeth's Gang zur Hexenhöhle, die drei Prophezeiungen der Geister und alles, was damit zusammenhängt, ferner der Tod der Lady und alles mögliche andere gefehlt haben. Aber Rothe geht noch weiter. Er tilgt auch das für den Fortgang der Handlung unentbehrliche Gespräch zwischen Lenox und dem Lord (III, 6), er verkürzt die große Unterredung zwischen Malcolm und Macduff (IV, 3) um etwa 70 Verse (unter Tilgung des Arztes), da hier Rücksicht auf die Lobpreisung des regierenden Königs den Bearbeiter geleitet habe, er tilgt ferner im letzten Akt alles, was auf das Heldentum Macbeth's Bezug hat, da Shakespeare vor einem «unheroischen Ende» seines Helden nicht zurückgescheut habe. So besitzt der Übersetzer die bewundernswerte Kühnheit, dem Stück einen neuen Schluß zu geben. Nach Macduff's Mitteilung, daß er vor der Zeit aus dem Mutterleib geschnitten sei, schließt Macbeth seine folgende Rede nach dem Fluch auf den Doppelsinn der Prophezeiungen mit den Worten:

Den mächtgen Schild
Wirfst du vor deinen Leib, willst Zug um Zug —
Ich kämpfe nicht mit dir (Macduff schlägt ihn nieder)
Halt ein — genug. (Vorhang.)

Alles, was im Originale folgt, der Auftritt der Sieger, mit der wundervollen Grabrede des alten Siward auf den gefallenen Sohn, Malcolm's Schlußrede — wird bei Rothe gestrichen. Er glaubt damit, sich dem «echten Shakespeare» genähert und dessen «Schlußstimmung» gewahrt zu haben. Daß Shakespeare keine einzige seiner Tragödien mit dem Tode des Helden schließt, daß überall noch eine mehr oder minder umfangreiche Szene folgt, die einen über das Einzelschicksal sich erhebenden, reinigenden und verklärenden Ausblick in die Zukunft gibt, scheint dem Bearbeiter entgangen zu sein. Ebenso, daß der Dichter seinem Helden (ähnlich wie Richard III.) mit bewußter künstlerischer Absicht einen stark heroischen Zug verliehen hat, der ein wohltätiges Gegengewicht bildet gegen sein blutbeflecktes Verbrechertum. Auch sonst erweckt das ästhetische Urteil des Bearbeiters einiges Bedenken. Er meint, daß das Original infolge des Umfanges der neueingelegten Hexenszenen an anderer Stelle vom alten Bearbeiter gekürzt werden mußte. Eine solche Stelle glaubt er in der ersten Begegnung zwischen Macbeth und der Lady (I, 5) zu erblicken. Er meint, nach deren Monolog und dem Folgenden sei alle Spannung «auf das konzentriert, was Macbeth nunmehr zu sagen haben werde». Dieser ist ihm zu einsilbig, die Szene breche nach den einleitenden Repliken mit einigen gereimten Doppelzeilen ab. Diese Szene, mit dem Redeschwall der von ihrem Vorhaben bis ins Innerste erfüllten Lady, mit den knappen, zurückhaltenden Worten des ganz in seinen Träumen befangenen und unsicher tastenden Macbeth ist ein psychologisches Meisterwerk und deutet in jedem Zug auf den Genius des Dichters. Es gehört ein besonderer Geschmack dazu, hier etwas zu vermissen.

Aber was sollen solche subjektive ästhetische Werturteile überhaupt bei der Frage, wie Shakespeare's Text für eine heutige Ausgabe zu gestalten ist? Maßgebend für uns ist der Text der Folio-Ausgabe, in Verbindung mit der Überlieferung der verschiedenen Quartausgaben. Eine Änderung wäre nur dann berechtigt, wenn sie wissenschaftlich unwiderleglich begründet wäre. Niemals aber kann über solche Fragen der persönliche Geschmack und das Werturteil über das mehr oder minder Gelungene einer einzelnen Szene entscheiden. Ein derartiges Verfahren hieße der Willkür Tür und Tor öffnen.

Rothe's Textgestaltung des «Macbeth», die wichtigste Szenen ausmerzt und den Schluß verändert, ist eine Verstümmelung des Stückes, die schärfste Zurückweisung verdient.

Etwas vorsichtiger ist der Übersetzer bei «König Lear» zu Werk gegangen. Auch hier vertritt er freilich die ebenso neue wie verblüffende Ansicht, daß Shakespeare's Mitwirkung an diesem Meisterwerk sich «noch nicht einmal auf ein Viertel des Ganzen erstreckt habe». Er ist in der glücklichen Lage, genau zu wissen, was von Shakespeare, was von einem unfähigen Bearbeiter stammt. Diesem letzteren, der Gloster's ursprüngliche Jambensprache (I, 2) in «wässrige Prosa» verwandelt und aus Cordelia ein «Theaterpüppchen» gemacht hat (!), gehört u. a. der ganze fünfte Akt, die einleitende Szene des Stückes und zahlreiches andere. Die angebliche «Verstümmelung» des Werkes sei derart, daß

ihm in einer Neu-Ausgabe der Shakespeare'schen Dramen überhaupt «kein Platz gebühre, wenn es nicht möglich wäre, durch eine neue Übersetzung die Absichten Shakespeare's in diesem Werk deutlicher als bisher zum Ausdruck zu bringen». Trotz seiner sicheren, im Tempel der Gewißheit geweihten Kenntnis über den Anteil des „Bearbeiters» an dem Werk, zeigt Rothe hier eine löbliche Zurückhaltung und begnügt sich mit der Weglassung der «gröbsten Widersprüche» und der «schlimmsten Banalitäten». Er beseitigt das einleitende Gespräch zwischen Kent, Gloster, Edmund und beginnt das Stück sofort mit dem Auftritt Lear's, er tilgt abgesehen von zahlreichen weniger wichtigen Einzelheiten die 3. Szene des 4. Aktes, das Gespräch zwischen Kent und dem Edelmann, das ebenso wie 20 gestrichene Verse in III, 1 zur Vorbereitung der französischen Kriegsrüstung und Cordelia's Wiedererscheinen schwer zu entbehren ist, er streicht in dem «unechten» 5. Akt Edgar's wundervolle Erzählung über das drohende Ende Kent's und jene grausig schönen Worte:

Die Götter sind gerecht: aus unsern Lüsten
Erschaffen sie das Werkzeug, uns zu geißeln.
Der dunkle sünd'ge Ort, wo er dich zeugte,
Bracht' ihn um seine Augen.

Eine Stelle, die offenbar zu den «Banalitäten» des Stückes gerechnet wird.

Mit weit größerer Schonung steht der neue Übersetzer «Troilus und Cressida» gegenüber. Hier wird nur der Prolog getilgt, der «nicht von Shakespeare herrührt», ebenso der zynische Epilog des Pandarus. Dessen letzte Begegnung mit Troilus wird aus der Schlußszene herausgenommen und an die in Troja spielende Szene V, 3 angehängt. Das Stück selbst schließt mit Troilus' letzter großer Rede (unter Tilgung der letzten 9 Zeilen) in dem Vers:

Hector gefallen! dies das letzte Wort.

Ganz unverändert ist glücklicherweise «Wie es euch gefällt» geblieben. Obgleich sich der Übersetzer darüber im Klaren ist, daß die Szenen zwischen Probstein und Kätchen (Rothe hat sie in eine «Trine» umgetauft) «fremde Zutaten» sind, hat er doch davon abgesehen, diese «Fälschungen» wegzulassen, da sie zur Unterbrechung der Rosalinden-Handlung unentbehrlich seien.

Die neue Übersetzung Rothe's geht von dem Bestreben aus, die Absichten des Dichters «deutlicher» als es bisher geschah, zum Ausdruck zu bringen und den Eindruck des Originals dadurch wiederzugeben, daß sie «mit den Mitteln unseres Verständnisses und unserer Sprache» verloren gegangene Anspielungen «lebendig ausdeutet oder umwertet». Diese Absicht ist gut und löblich. Nicht engherzige philologische Treue soll entscheidend sein, sondern der Sinn und Geist des Originals, dessen Verlebendigung für den heutigen Leser und Hörer — worunter freilich Eines nicht leiden darf: der besondere Stil des Kunstwerks. An Stelle der durch den Klassizismus beeinflußten Formgebung Schlegel-Tieck's soll bei Rothe in höherem Grade das barocke Element in Shakespeare's Kunst zu seinem Rechte kommen.

Daß die Übertragungen Dorothea Tieck's und Baudissin's in vieler Hinsicht der Vervollkommnung bedürfen und da und dort nach Neubearbeitung lechzen, ist eine allgemein anerkannte Tatsache. Die zahlreichen wertvollen Revisionsarbeiten und Gundolf's bedeutendes Übersetzungswerk haben hier — neben Überflüssigem und Verfehltem — manche segensreiche Fortschritte gebracht.

Auch Rothe hat bei «Macbeth» gegenüber Dorothea Tieck — deren Übersetzung übrigens trotz ihrer Mängel im allgemeinen viel zu gering bewertet wird — in Einzelheiten manche Verbesserungen gebracht. Es ist, um nur Eines herauszugreifen, ein Gewinn, wenn Macbeth statt wie bei Tieck «Das Höchst' ist noch zurück» sagt «Das Größte steht noch aus» (I, 3). [Schon W. Keller: «Das Höchste steht noch aus.»] Anstelle des schlechten «Die Anmahnung von jenseits der Natur» ist in derselben Szene richtiger und schöner getreten «Dieser Weckruf aus einer höhern Welt». Lenox' Schilderung von den Schrecken der vorangegangenen Nacht hat eine vortreffliche Wiedergabe gefunden (II, 2):

Und mit schrecklichem Tonfall, als Prophet
Von grausen Bränden und verwirrtem Tun,
Dem wehen Zeitlauf neu erbrütet, klagte
Der Eulenruf die liebe lange Nacht.
Die Erde soll gebebt, gefiebert haben.

Solchen Verbesserungen steht freilich vieles andere gegenüber, was keineswegs als ein Fortschritt gegenüber dem bisher Vorhandenen — selbst gegenüber der unrevidierten Tieck'schen Fassung — zu gelten vermag. Die mindeste Forderung bei einer Erneuerung des Textes ist die, daß der Sinn des Originals nicht entstellt wird. Das geschieht beispielsweise in Macbeth's Worten:

Ich hab keinen
Sporn für die Flanken meines Plans, als nur
Springwütigen Ehrgeiz, der sich überschlägt
Und andre niederhaut *(And falls on the other side)*.

Solang hier keine Verderbnis des Textes nachgewiesen ist, muß trotz Gundolf, der zu einer ähnlichen Auslegung neigt, Tieck's Übersetzung in ihrem Rechte bleiben:

Als einzig Ehrgeiz, der zum Ansturm eilend,
Sich überspringt und jenseits niederfällt (I, 7).

Duncan's Tugenden werden, wie Macbeth fürchtet (I, 7) Rache schreien «gegen den tiefen Höllengreuel seines Mords» (Tieck), aber nicht gegen den «seines Abschieds» (hier völlig unverständlich). Macbeth's unheimliche Worte (I, 4)

Stars, hide your fires!
Let not light see my black and deep desires! etc.

sind bei Tieck ausgezeichnet wiedergegeben:

Verbirg dich, Sternenlicht,
Schau meine schwarzen, tiefen Wünsche nicht!
Sieh Auge nicht die Hand; doch laß geschehn,
Was, wenn's geschah, das Auge scheut zu sehn.

Die neue Übertragung steht weder in der Wiedergabe des Sinns, noch an Deutlichkeit und Kraft des dichterischen Ausdrucks auch nur annähernd auf derselben Höhe:

Sterne, blasst ein,
Kein Licht darf in mein schwarzes Glück hinein.
Das Aug muntre die Hand, doch laßt geschehn,
Was schrecklich für das Auge anzusehn.

In der Erinnerung an die Prophezeihungen der Hexen sagt Macbeth (I, 3) «Und Than von Cawdor auch — hieß es nicht so?» — nicht aber, im Deutschen unmöglich und unverständlich, «ging es nicht so?» Undeutsche und schwer verständliche Wendungen werden auch sonst bevorzugt. «Daß Tatkraft überqualmt wird im Gewähne Und nichts besteht, als was nicht ist» (I, 3) ist sicher keine Verbesserung gegen eine Revision Tieck's wie etwa: «Daß jede Lebenskraft in Grübelei erstickt, Und nichts ist, als was nicht ist» («*and nothing is, but what is not*» — in dem Gleichklang «*nothing is — is not*» liegt eine bewußte dichterische Schönheit!). Im Deutschen unmöglich — falls nicht die expressionistische Weglassung des Artikels als besondere Feinheit gelten soll — sind der Lady Worte: «O niemals darf dies Morgen Sonne sehn!» (I, 5), bei Tieck durchaus richtig und gut: «O nie soll die Sonne Den Morgen sehn» («*O, nevers hall sun that morrow see*»). Tieck's «Wär's abgetan, so wie's getan ist» (I, 7) gibt den Sinn wesentlich schärfer wieder als Rothe's Neuerung «Wär es getan, wenn es getan». Den Dolch, den Macbeth vor sich zu sehen glaubt («*fatal fision*», II, 1) als «Schicksalsvision» wiederzugeben, statt etwa wie Tieck als «Unglücksgebild» ist dichterisch ebensowenig geschmackvoll wie die Ersetzung der Worte «Oder bist du nur ein Dolch der Einbildung, ein nichtig Blendwerk» durch die nüchterne, aller sinnlichen Anschauungskraft entbehrende Übertragung «Oder bist du nur ein Gedankendolch, ein Wahnsymbol (!)». Der Schluß des Monologes hat bei Tieck eine kaum zu übertreffende Wiedergabe erhalten:

Hör sie nicht, Duncan, 's ist ein Grabgeläut,
Das dich zu Himmel oder Höll' entbeut.

Was Rothe hier einsetzt:

Duncan, höre sie nicht, dich ruft der Ton
Zum Höllentor oder vor Gottes Thron,

ist ohne jedes Empfinden für den dichterischen, insbesondere den rein phonetischen Reiz dieser Stelle und verkennt das Selbstverständliche, daß nicht auf dem Himmel, sondern auf der Hölle Ausklang und Schwerpunkt des Verses ruhen muß («*That summons thee to heaven or to hell*»). Auch das wundervolle Schlußwort dieser Szene «Klopf Duncan aus dem Schlaf! O, könntest du's!» ist bei Rothe in den letzten Worten abgeschwächt in «Daß du's könntest!». Der schmerzlich stöhnende Zwischenlaut «O» («*Ay, would thou couldst!*») ist hier unentbehrlich. Der Schluß der Bankettszene («*We are yet but young in deed*») hat in der Fassung «Wir sind im Handwerk noch zu jung» eine so ausgezeichnete Fassung erhalten, daß man nicht versuchen sollte, diese durch etwas so Schwächliches zu verdrängen, wie «Wir sind zu jung an Tat». Wenn Rothe die Prophezeiung des bewaffneten Hauptes («Macbeth! — scheu den Macduff, Scheue den Than von Fife: — Laßt mich — genug!») dem hier schwer wiederzugebenden Reime zuliebe in die Worte kleidet:

Macbeth! — Sei auf der Hut
Vor Macduff, Than von Fife: entlaß mich — gut!

so wird die Stelle in eine bedenkliche Nachbarschaft gerückt zu den gereimten Knittelversen, in denen die Helden der Pyramus-Tragödie sich unterhalten. Macbeth's prachtvolles Wort «Nur keine Geister mehr!» («*But no more sights!*» IV, 1) sollte nicht durch das schwächliche und nüchterne «Nur keine Erscheinungen mehr!» verdrängt werden. Ebensowenig darf Malcolm's berühmtes

«Nein, Mann, drück nicht den Hut so in die Augen!» in die unmögliche Fassung «Mann, niemals zieh den Hut so aufs Gesicht!» verschlechtert werden. Macbeth's Worte, als er den Tod der Königin erfährt, haben bereits eine so treffende Fassung erhalten («Sie hätte später sterben sollen»), daß es völlig unbegreiflich ist, wie man hier, ebenso unschön, wie unrichtig, verbessern will: «Sie wäre später auch gestorben». Besonders beliebt sind bei dem neuen Übersetzer gewisse modern anmutende Ausdrücke oder Fremdwörter die sich bestreben, das Stück dem heutigen Hörer mundgerecht zu machen, die aber, wie «Quartier gemacht», «Rubrik», «Stinkhexen», «Jesses», «Bravour», «Partner», «rar», «Prüderie» allem Stilgefühl in Shakespeare's Kunst widerstreiten. In das Gebiet unerlaubter Willkür aber gehört es, wenn Rothe Macduff's vielberufene Worte «*He has no children*» (IV, 3) — daß sie sich auf Macbeth beziehen, steht außer allem Zweifel — mit Benutzung einer fragwürdigen Konjektur Rowes' dadurch in das Bereich völliger Klarheit zu rücken sucht, daß er sie, entgegen dem verbürgten englischen Wortlaut, mit «Du hast keine Kinder» wiedergibt.

Ähnliches wie von «Macbeth» gilt von der Übersetzung des «König Lear». Auch hier stößt man auf einzelne Stellen, die als Verbesserung gegen Baudissin gelten dürfen («Sein Antlitz paßt mir nicht» statt «Sein Ansehn ist mir unerträglich», «Und hier, noch von der wackern Tat berauscht, Zog er von neuem blank» statt «Und noch verzückt von seinem Ritterwerk, Zog er aufs neue hier», «Keiner von diesen feigen Lümmeln, Der nicht wie Ajax prahlt» statt «Memmen und Schurken! Tun sie nicht, als wär Ajax ihr Narr», «Gnädigste, wär ich deines Vaters Hund, Das dürftet Ihr nicht tun» statt «Nun, Lady, wär ich eures Vaters Hund, Ihr solltet so mich nicht behandeln» u. a.). Solchen Stellen aber steht vieles andere gegenüber, was hinter den Leistungen der bisherigen Übersetzer zurückbleibt oder eine unbestreitbare Verschlechterung bedeutet. Cordelia's schöne Worte «Arme Cordelia dann! Und doch nicht arm; denn meine Lieb, ich weiß, wiegt schwerer als mein Wort» werden im Sinne sogar unklar durch die neue Fassung «Arme Cordelia, Und wahrlich nicht, denn ich weiß, meine Lieb ist reicher als mein Wort» (I, 1). Über die Veränderung von Kent's Rede «So leb denn wohl, Fürst. Zeigst du so dich, Lear, Lebt Freiheit auswärts und Verbannung hier» in die geschmacklosen Verse «König, leb wohl, wie hast du dich verrannt (*«since thus thou wilt appear»*)! Überall wird man frei sein, hier verbannt» bedarf es keiner Worte. Ebensowenig darüber, daß Frankreich seine Cordelia als «Verpönt sehr rar» bezeichnet, statt wie bei Baudissin als «Verbannt höchst wert». In Lear's Worten «O wie der Krampf mir auf zum Herzen schwillt» wird die ganze prachtvolle sinnliche Anschauung zugrunde gerichtet durch die farblose Änderung «O wie die Qual zu meinem Herzen schwillt» (II, 4). Zu der wiedergefundenen Tochter sage Lear nicht (IV, 7) «Ja, du bist Schatten, ja, und wann gestorben?», sondern wie Baudissin schön und treffend übersetzt: «Du bist ein Geist, ich weiß es wohl — wann starbst du?» Seine Totenklage um die Dahingegangene hat bei Baudissin eine klassische Fassung erhalten: «Ihre Stimme war stets sanft, zärtlich und mild; ein köstlich Ding an Frauen»; sie hat an dichterischem Reiz gewiß nicht gewonnen durch die Übersetzung: «Ihre Stimme war stets leise, War sanft und tief, ein schöner Schmuck an Frauen». An zahlreichen Stellen, die dem Freunde Shakespeare's durch die Schlegel-Tieck'sche Fassung lieb und vertraut, vielfach zu geflügelten Worten geworden sind (u. a. in Kent's letzten Worten, in Edgar's Schlußrede) denkt

man nur schmerzlichst an die Verdrängung eines Besseren durch Minderwertiges zurück. Statt aller weiteren Beispiele sei hier der Monolog Edgar's (III, 6) in der meisterhaften Übertragung Baudissin's seiner Erneuerung durch Rothe gegenübergestellt:

Baudissin.	Rothe.
Sehn wir den Größern tragen unsern Schmerz,	Ein Größrer duldet, was mich überkam:
Kaum rührt das eigne Leid noch unser Herz.	Und all mein Leid erfüllt mich jetzt mit Scham.
Das Herbste trägt ein Mensch, der einsam leidet	Viel härter packts uns an, stehn wir allein,
Und sich von Glücklichen und Frohen scheidet;	Kein Hoffen grüßt uns mehr, kein froher Schein.
Doch kann das Herz viel Leiden überwinden,	Doch spielen mit der Not kann ein Gemüt,
Wenn sich zur Qual und Not Genossen finden.	Wenn seinem Jammer ein Genosse blüht.
Mein Unglück dünkt mir leicht und minder scharf,	Wie leicht ist mir, wie sollte ich noch klagen:
Da, was mich beugt, den König niederwarf:	Was mich gebeugt hat, muß der König tragen.
Er ohne Kind — ich vaterlos! Wohlan,	Er hats am Kind, am Vater ich erlebt.
Merk auf den Zeitlauf, Thoms! Erschein erst dann,	Arm Hänschen, fort, — hör, wie die Luft erbebt
Wenn die Verläumdung, deren Schmach Dich peinigt,	Und Zeichen gibt: enthülle dich erst dann,
Beschämt durch Prüfung deinen Namen reinigt.	Wenn sich die Wahrheit wieder zeigen kann.

Die gelungenste der bis dahin erschienenen neuen Übersetzungen ist die von «Troilus und Cressida». Der ausgesprochene Barock-Charakter dieses Werkes scheint dem Verfasser besonders zu liegen. Daß der Eindruck hier wesentlich besser ist als bei «Macbeth» und «Lear», mag auch darin seine Ursache haben, daß das Stück viel weniger bekannt ist als jene beiden anderen und der Leser hier weniger mit der Erinnerung an den bekannten Wortlaut altvertrauter Stellen aus den bisherigen Übersetzungen zu ringen hat. Jedenfalls findet sich hier Vieles, an dem man sich bedingungslos erfreuen kann. So hat z. B. Cressida's Monolog I, 2 eine Fassung erhalten, die als ein wesentlicher Fortschritt auch gegen Hertzberg und Gundolf, zu begrüßen ist:

Doch Troilus ist tausendmal so lieb,
Als Pandar's Spiegelglas mir je beschrieb,
Nur bleib ich spröd. Wir Frauen sind umworben
Den Engeln gleich: gewonnen, schon verdorben.
Arm Liebchen, das nicht weiß, wie Not und Bangen
Dem Mann viel höher gilt als das Erlangen.
Doch die Frau lebt nicht, die noch lernen muß:
Sehnsucht ist vielmal süßer als Genuß.'

Drum als Moral im Buch der Liebe steht:
Erweicht, und Sklavin, spröde, und umfleht.
Mag noch so heiße Liebe in mir glühn,
Nichts soll davon in meinen Augen sprühn.

Nestor beschließt den ersten Akt vortrefflich mit den Worten:

Der eine Köter macht den andern zahm,
Am Knochen Ehrgeiz fressen sie sich lahm

und in der herrlichen Rede des Ulysses über den Undank der Welt (III, 3) haben viele dieser blitzenden Gedanken eine ausgezeichnete Prägung erhalten («Gewirkt zu haben, Heißt unnütz wie ein rostig Panzerhemd An schöner Wand sich spreizen», «O laß Vortrefflichkeit nicht Lohn erhoffen Für das, was einstmals war», «Ein Wesensmerkmal macht die Zeit verwandt: Man preist einstimmig neue Nichtigkeiten, usw.»). Gegenüber solchen glücklichen Griffen mag es wenig besagen, daß Rothe an andern Stellen hinter seinen Vorgängern zurückbleibt. Die große Rede des Ulysses (I, 3) schließt sowohl bei Baudissin als bei Hertzberg («Kurz, was ihm Frist verschafft, Ist unsre Schwäche nur, nicht Trojas Kraft») viel besser und kraftvoller als in der neuen Übertragung: «In unsrer Schwachheit (dieses sei mein Schluß) Lebt eine Kraft, die Troja retten muß».

Dagegen ist es zurückzuweisen, wenn Rothe hier wie auch sonst das englische «*you*» (an zahlreichen Stellen, nicht überall!) statt mit dem allgemein üblichen «Ihr» mit «Sie» übersetzt. «Herr, Sie von Troja, heißen Sie Äneas?» — «Ich führe Sie zu meinem Pavillon» (I, 3). — «Mylord, Sie nehmen den Verdruß zu schwer» — «Mein großer General, tun Sie das nicht» (Baudissin: «Mein Fürst, Ihr nehmt Euch den Verdruß zu nah», «Erhabner Feldherr, tut es nicht», II, 3) — «Sie wollen was, Mylord, vom General?» — «Der General grüßt Sie mit einem Kuß» (IV, 5). Durch den ganz unmöglichen Ton dieser Reden, durch das modern-gesellschaftliche «Sie» in Verbindung mit Titulaturen wie «General» und «Mylord» wird ein ausgesprochen parodistischer Ton in das Stück hineingetragen, der dessen innerstem Wesen ins Gesicht schlägt und von dem Übersetzer um so mehr vermieden werden mußte, als er in seinem Nachwort ganz richtig erkennt, daß dem Dichter jede bewußte parodistische Absicht fern gelegen, er vielmehr die mittelalterliche Überlieferung in voller Naivetät übernommen hat. «Auf den geschäftlich nicht interessierten Beurteiler kann das Stück nur als Tragödie wirken: die komischen Elemente verstärken die tragische Stimmung» (S. 149). Wer das erkennt, darf den griechischen und trojanischen Helden nicht die Anrede «Sie» geben, wenn er sich nicht der Offenbachiade nähern will. Zum mindesten aber müßte er in der Art der Anrede eine gewisse Folgerichtigkeit innehalten. Dies geschieht nicht, wenn Agamemnon seine Rede II, 3 beginnt mit «Hören Sie, Patroclus», um nach einigen Zeilen fortzufahren «Geh, sage ihm» — ohne daß diese Inkonsequenz etwa durch den Wechsel von «*you*» und «*thou*» im Englischen begründet wäre. Was sollen solche snobistisch anmutende Kinkerlitzchen, in einer Arbeit, die ernste Ansprüche erheben will? Jedes «Sie» in einem Werke Shakespeare's ist eine Stil- und Geschmacklosigkeit, für die es keine Rechtfertigung gibt.

Sie hat sich leider auch in die Übersetzungen von «Wie es euch gefällt» und «Was ihr wollt» verirrt. Dort beginnt Oliver sein erstes Gespräch mit dem

Bruder mit den Worten «Na, Herr, was machen Sie hier Gescheidtes?» und fährt nach einigen Zeilen fort — bezeichnend für das Bestreben, Shakespeare mit den Mitteln unserer Sprache «lebendig auszudeuten» — «Jesses, Herr, such dir was bessres zu tun und kümmere dich nicht um den Dreck!» — Eine neue Übertragung von «Wie es euch gefällt» zu geben, zeugt im übrigen von löblichem Wagemut. Schlegel's Übertragung ist im Gesamtbild ein Meisterwerk und dürfte namentlich, wenn man die ergänzenden Revisionsarbeiten berücksichtigt, als Ganzes nur schwer zu übertreffen sein. Auch Rothe ist dies in keiner Weise gelungen. Zahlreiche moderne Ausdrücke und Fremdwörter, «Kusine», «fidel», «Renommee», «konspiriert», «imponiert», «kolossal», «Trick», «stilisiert», das besonders beliebte «Jesses» tragen nicht dazu bei, die Stilreinheit des Lustspiels in der neuen Fassung zu erhöhen. Schlimmer ist, wenn offenbare Unrichtigkeiten sich einnisten, von denen Schlegel's Übersetzung frei war. Wenn Celia der Freundin vorschlägt, sich bei ihrer Flucht in den Wald in arme niedere Kleider zu stecken, so kann sie zur Begründung nicht sagen «So ziehen wir des Wegs und stören keine Räuber» (?), sondern nur, wie Schlegel schreibt «Und reizen («stir») keine Räuber». Der Wortwitz mit «*You have lost much good sport*» (I, 2) wird von Schlegel ausgezeichnet übersetzt: «Le Beau. Schöne Prinzessin, Euch ist ein guter Spaß entgangen. Rosalinde. Entgangen? Und wohin?» — Rothe verdirbt den ganzen Scherz, durch die Änderung in Le Beau's Rede: «Ihnen ist viel guter Spaß entlaufen (!)» Die Schlußworte des 1. Aktes sind bei Schlegel in vortrefflicher Weise wiedergegeben:

So ziehn wir denn in Frieden,
Die Freiheit ist uns, nicht der Bann beschieden.

Rothe verbessert:

So ziehen wir in Frieden (hab Verstand)
Und werden frei sein, aber nicht verbannt —

ohne daß das für den Reim notwendige Flickwort «Hab Verstand» (!) durch den englischen Text im geringsten begründet ist («*Now go we in content, To liberty, and not to banishment*»).

Auch «Richard II» zeigt manche Verbesserungen im einzelnen. Schlegel's «Und wandtet ihr viel Abschiedstränen auf?» (II, 1) hat eine schärfere und charakteristischere Fassung erhalten durch: «Und wieviel Tonnen Abschiedstränen flossen?» Auch Richard's Schlußworte in derselben Szene haben den leichtfertigen Ton besonders glücklich getroffen:

Jetzt möge Gott doch seinen Arzt beraten,
Daß er ihm unverweilt zu Grabe hilft:
Das Futter seiner Schreine gibt uns Röcke
Und wärmt die Truppen für den Irenkrieg.
Kommt, laßt uns alle gehn und ihn besuchen:
Gott gebe Eile, und bringe uns zu spät!

Das von dem Übersetzer nach Schluß dieser Rede hinzugefügte, von den «Andern» zu sprechende «Amen», das die Frivolität dieses Hofes offenbar in überdeutlicher Weise betonen soll, entbehrt freilich jeder Begründung durch den maßgebenden englischen Text — ungehörige Zutat! Ein guter Einfall ersetzt bei Richard's Anrede an Aumerle (III, 3) «*Discomfortable Cousin*»

Schlegel's farbloses «Entmutigender Vetter» [«Kleinmütger V.» bei W. Keller] durch das ungleich bessere «Mein Vetter Ohnetrost, ich will dir sagen».

Gegenüber solchen und manchen anderen Verbesserungen im einzelnen ist aber auch hier wieder hervorzuheben, daß das Gesamtbild durch die neue Einstellung des Übersetzers keineswegs gewonnen hat. Er verwechselt die von ihm erstrebte Modernität mit Trivialität, er vergreift sich im Stil, er arbeitet mit entbehrlichen und störenden Fremdwörtern («Kompromiß», «Mit Kriegssymbolen (!) um den alten Nacken», «Wie find ich Antwort einem so niedern Kerl?», «Der dich mit ergebner Seele adoptiert», «Verzweifeln Sie nicht Madame» (!), Percy zu seinem Vater: «Das hoffte ich von Ihnen zu erfahren»). Undeutsche Wendungen: «Duldest du deinen Bruder hingemetzelt» (Schl.: «indem du so den Bruder läßt erschlagen»), «Mißnehmen Sie mich nicht» (Schl.: «Herr, mißversteht mich nicht»). Das schwer wiederzugebende Wortspiel des sterbenden Gaunt mit seinem Namen («Was macht der alte Gaunt?» «O wie der Name meinem Zustand ziemt! Wohl Gaunt! Der Tod wird meinen Leib verganten» usw.) glaubt Rothe dadurch besser übersetzen zu können, daß Richard fragt: «Wie gehts der alten Haut?» und Gaunt erwidert: «O wie dies Beiwort meinen Zustand trifft! Alte Haut wahrhaftig! Haut ist man vor Alter» usw. Man kann schwerlich behaupten, daß die Schwierigkeit damit in glücklicherer und geschmackvollerer Weise gelöst ist als bei Schlegel, ganz abgesehen von der unmöglichen Rohheit in Richard's Anrede an den Sterbenden, für die der englische Text nicht den geringsten Anlaß gibt («*How is't with aged Gaunt*?»). Dadurch wird in Richard's Charakter eine Färbung hineingetragen, die ihm bei Shakespeare fremd ist und die ihn in ganz unnötiger Weise herabdrückt.

Eine Besonderheit dieser Übersetzung liegt darin, daß sie alle in dieser Historie überaus häufigen Reimpaare beseitigt und die betr. Stellen im Gegensatz zum Original ungereimt wiedergibt. Rothe empfindet den Reim im Deutschen als «retardierend», wie «eine wuchtige Tendenz»; er meint, er «störe» in der deutschen Übertragung vielfach den Sinn und hält es für wichtiger, diesen zu bewahren als den Reim. Aber er übersieht, daß der Reim bei Shakespeare ein bewußtes Kunstmittel ist, dessen Bedeutung zur Verdichtung, zur schärferen Zuspitzung des Gedankens, zur wirkungsvollen Herausarbeitung bedeutender Momente, der Szenenschlüsse, der Abgänge usw. nicht unterschätzt werden darf. Seine Preisgabe schädigt die Dichtung auf das schwerste. Der Reiz, die Einschlagskraft, die Stimmung der betr. Stellen geht fast durchweg verloren. Nur einiges Wenige sei herausgegriffen:

Schlegel.	Rothe.
Und bei der Ahnen Ruhm, den ich ererbt, Mein Arm vollbringt's, sonst sei mein Leib verderbt!	Und bei der Ruhmesglorie meiner Ahnen, Dies tut mein Arm, sonst sei es um mich geschehn!
Lebt wohl, mein Fürst! — Nicht fehlgehn kann ich jetzt: Die weite Welt ist mir zum Ziel gesetzt.	Leb wohl, mein Fürst, jetzt führt kein Weg mich irr, Außer nach England ist die Welt mein Weg.

Schlegel.	Rothe.
Wo ich auch wandre, bleibt der Ruhm mein Lohn:	Wo überall ich irre, dies bleibt mein Ruhm:
Obschon verbannt, doch Englands echter Sohn.	Ich bin auch als Verbannter England's Sohn.
Auf, auf, mein Geist, den hohen Sitz zu erben,	Auf, meine Seele, auf, dein Tron ist hoch,
Indes mein Fleisch hier niedersinkt zu sterben.	Indessen mein grobes Fleisch hier sinkt und stirbt.
Nun flüstert mir der Teufel, der's geraten,	Doch jetzt sagt mir der Teufel, der es mir riet,
Sie steh verzeichnet bei der Hölle Taten.	Die Tat gehöre der Hölle in die Chronik.

Die Beispiele ließen sich häufen. Sie bedürfen keines Kommentars. Selbst wenn der Übersetzer recht hätte mit seiner Überzeugung, daß er den Sinn des Originales genauer wiedergibt, wo Schlegel dem Reime gewisse Zugeständnisse gemacht hat — dies trifft nur für einige wenige Stellen zu —, so wäre damit nicht das geringste bewiesen. Rothe selbst sagt in einer mehrfach gedruckten Auslassung über die Grundsätze seiner Übersetzung, daß „die Gesetze der eigenen Sprache wichtiger seien als die der philologischen Treue. In jedem Wortkunstwerk ist der klangliche Wert einer Gruppe von Worten zum mindesten so entscheidend wie die sachliche Bedeutung dieser selben Worte». Vortrefflich! Nur schade, daß seine neue Übertragung der gereimten Zeilen hiergegen unablässig verstößt! Die «Stoßkraft», die «Brüchigkeiten», die «Charakterisierung» der Sprache wird im Gegensatz zu dem «schönen Versklang» nicht verstärkt, wie der Übersetzer glaubt, wohl aber wird die Kraft und die Poesie der Rede erheblich abgeschwächt, der dichterische Reiz und die Stimmung gehen mehr oder minder verloren. Der Charakter dieser neuen Übertragung ist verstandesmäßige Nüchternheit, die an das ursprüngliche dichterische Empfinden, an die dichterische Kraft Schlegel's und Baudissin's in seinen besten Arbeiten nicht im entferntesten heranreicht. Der «neu entdeckte Shakespeare», den Rothe dem deutschen Volke zu bieten sich vermißt, wird durch eine ungerechte und unsachliche Herabsetzung Schlegel's in seiner Bedeutung nicht erhöht. Es ist ein großer Irrtum, daß Schlegel's Übersetzung in ihrer angeblich «klassisch-typisierenden Auffassung» ganz und gar unter dem Einfluß des Schiller'schen Dramas und seiner Sprachbehandlung stehe, daß Schlegel dem Original «unshakespearesche Tendenzen aufgepfropft» habe. Das mag von Einzelheiten gelten, niemals aber von dem Gesamtton seiner Übertragung, die eine staunenswerte Genialität in der Fähigkeit der dichterischen Ein- und Nachfühlung aufweist. Was Rothe gegen «Schiller-Schlegel» glaubt vorbringen zu können, hätte nur Berechtigung gegenüber dem Schiller'schen «Macbeth», der in Charakter und Stil grundverschieden ist von dem Wesen des Schlegel-Tieck'schen Übersetzungswerks.

Daß die neuen Übertragungen in einzelnen Stücken schon den Weg auf das Theater gefunden haben, beweist nichts für den besonderen Wert dieser Arbeiten, wohl aber für die Urteilslosigkeit und den Mangel jeder wirklich

künstlerischen Kultur an unseren Bühnen, deren Sensationsgelüste sich verhohlen und offen zu dem obersten Grundsatz bekennt, immerwährend durch Neues und noch nicht Dagewesenes zu überraschen. Als eine charakteristische Zeiterscheinung, die um jeden Preis Neues sucht und sich anheischig machen möchte, gegenüber dem «entstellenden» Schlegel-Tieck'schen Übersetzungswerk zum erstenmal den «echten Shakespeare» in deutscher Sprache zum Erklingen zu bringen, verdient die vorliegende neue Übersetzung, geboren aus dem neuerungswütigen Geiste einer unruhig gärenden Zeit, ernste und aufmerksame Beachtung. Ob sich die großen Hoffnungen, mit denen sich in hochtrabenden Worten das neue Unternehmen ankündigt, in Wirklichkeit erfüllen werden, muß nach den bis jetzt vorliegenden Bänden einigermaßen bezweifelt werden. Ein erfreulicher Fortschritt über die Leistungen der bisherigen deutschen Übersetzungsarbeiten dürfte — ganz abgesehen von der eigenmächtigen Verstümmelung, in der hier Meisterwerke wie «Macbeth» und «Lear» geboten werden — in der neuen Übertragung kaum zu begrüßen sein. Eugen Kilian.

Shakespeare Hamlet. Nach der Übersetzung August Wilhelm von Schlegels und auf Grund der «Hamlet-Entdeckungen» für die Bühne eingerichtet und mit Anmerkungen versehen von Gustav Mai-Rodegg (Verlag H. Grönwald, Oberhof in Thüringen, 1923).

Kaum ein anderes Werk Shakespeare's hatte unter dem nachteiligen Einfluß schauspielerischen Virtuosentums schwerer zu leiden als «Hamlet». Die egoistischen Wünsche des betreffenden Hauptdarstellers waren einzig maßgebend für die dramaturgische Einrichtung des Stückes. Ob das Gesamtbild der Dichtung dabei zu kurz kam, ob wichtige Kontrastfiguren wie Laertes und Fortinbras zu farblosen Schemen verblaßten, wurde dabei völlig außer Acht gelassen. Erst in neuerer Zeit wurde versucht, gegen solchen Unfug energisch Front zu machen und durch saubere und pietätvolle Einrichtungen, die sich in erster Linie auf Revision des Textes und szenische Vereinfachungen beschränkten, das Gesamtbild der Dichtung zu schonen und die herrliche geistige Struktur des Werkes dabei zu ihrem Rechte kommen zu lassen. Den schon vorhandenen Arbeiten ist nun kürzlich eine neue von Gustav Mai-Rodegg zur Seite getreten. Mai-Rodegg ist vor einigen Jahren mit dem von W. Keller an dieser Stelle besprochenen Buche «Hamlet-Entdeckungen eines Schauspielers» erstmals an die Öffentlichkeit getreten und hat nun, wie er selbst sagt, versucht, diese Entdeckungen für seine neue Arbeit erstmals praktisch zu verwerten. Allerdings ist nicht klar zu sehen, worin der Wert dieses Buches für die Bühne liegen soll und für welche Stellen des Textes diese Ergebnisse in der neuen Bearbeitung verwertet sind. Mai-Rodegg's Buch zeugt von einer erstaunlichen Wissensfülle und weist verschiedentlich gute und brauchbare Resultate auf, aber alle diese Erkenntnisse sind in praxi unverwertbar. Treffliche Einzelheiten, wie die Bemerkungen über die Darstellung der Schauspielszene sind auch früher schon in ihrer unleugbaren Richtigkeit erkannt worden.

Mai-Rodegg's Hamlet-Bearbeitung ist, soweit sie sich auf die Einrichtung des Textes beschränkt, eine gediegene und sachliche Arbeit. Die Gesamtstruktur des Werkes ist vom Bearbeiter richtig erkannt worden, Umstellungen, Zusammenziehungen, Weglassungen ganzer Szenen sind in dankenswerter Weise vermieden worden. Auch sind sprachlich einige Stellen knapper und

treffender gezeichnet. Nicht überall wird man jedoch dem neuen Bearbeiter bedingungslos zustimmen können. So kommt die ungemein wichtige Kontrastfigur des Fortinbras bei Mai-Rodegg entschieden zu kurz. Schon der Strich in der ersten Szene über die Stelle, an der von den kriegerischen Rüstungen des jungen Fürsten die Rede ist, erweckt Befremden, mehr noch die Beseitigung seines ersten Auftritts in der Szene «Ebene von Dänemark». Man kann Kontraste nicht grausamer zerstören, als wenn man aus dieser ungemein wichtigen Szene, deren Bedeutung im Gesamtkunstwerk Mai-Rodegg durch die Beibehaltung des großen Hamlet-Monologs ja selbst anerkennt, das Zusammentreffen Hamlet's mit Fortinbras herausnimmt. Auch möchte ich den Einschnitt zwischen dem 3. und 4. Akte nicht hinter den Monolog des Königs («Und England, gilt dir meine Liebe was») gerückt sehen, sondern stimme hier wie in den meisten anderen Punkten Eugen Kilian zu, der in seiner (kürzlich bei Reclam erschienenen) sehr verdienstvollen Hamlet-Einrichtung mit Recht hervorhebt, daß als Höhepunkt nur die große Szene Hamlet-Königin angesehen werden könne. Der ganze 4. Akt (dessen einleitende Szene von Mai-Rodegg gänzlich unnötigerweise gestrichen wird) ist ein einheitlicher Szenenkomplex, sowohl im architektonischen Gefüge des Dramas, wie in der Charakterzeichnung Hamlet's und darf durch keinen Einschnitt zerrissen werden.

Aus den dem Texte beigegebenen Anmerkungen und Regieanweisungen kann der Schauspieler Nutzen ziehen, sofern er ihnen nicht ganz unkritisch gegenübersteht; denn neben vielem Guten findet sich hier auch manches Gekünstelte und Gewalttätige. Über die Charakterzeichnung der Hauptfiguren, über die Darstellung des Polonius, Claudius und Laertes, der mit Recht als «anfängerhafter Draufgänger» bezeichnet ist, wird von Mai-Rodegg manches Gute vorgebracht, auch die Art, wie der Verfasser in großen Strichen die Darstellung der Hamlet-Rolle zeichnet, wird beim Schauspieler Beifall finden. Seinen Regieanweisungen im einzelnen dürfte jedoch kein Darsteller unkritisch gegenüberstehen. Wenn hier z. B. verlangt wird, um nur ein Beispiel herauszugreifen, daß Hamlet beim Auftreten des Geistes zwei- oder dreimal zurückfahren, immer wieder von neuem sich aufrichten und dazwischen ein Stoßgebet sprechen soll, so ist das ein kleinliches Mätzchen einer aufdringlichen naturalistischen Schauspielkunst, das durch keine Stelle im Text gerechtfertigt ist. Noch schlimmer, wenn von Hamlet verlangt wird, daß er während seiner großen Rede an die Schauspieler der «Einrichtung der Bühne und der Zuschauerplätze einige Aufmerksamkeit schenken» soll. Man muß hier schon Jacobsohn Recht geben, der einmal gesagt hat «Hamlet's Belehrung der Schauspieler gilt mutatis mutandis erst recht für ihre Regisseure, die ihnen ja doch mit gutem Beispiel vorangehen sollen». Was aber sollen Regieanweisungen wie die «Die Worte über die Mutter tragen ihn nach vorne», «Er deutet mit der Hand unmißverständlich ins Jenseits», «Hinter ihm Horizont, über ihm Ewigkeit». Sie gehören in eine Novelle, aber nicht in eine für den Schauspieler bestimmte und gedachte praktische Bühneneinrichtung. Und während Mai-Rodegg mit Inszenierungsvorschlägen im allgemeinen nicht kargt, sind solche leider an einer Stelle ganz unterblieben, nämlich in der großen Szene zwischen Hamlet und Ophelia. Für diesen großen Auftritt, über den die Meinungen im allgemeinen sehr auseinandergehen, wäre die Ansicht des Bearbeiters entschieden von Interesse gewesen.

In diesen praktischen Regieanweisungen hat Mai-Rodegg keine sehr glückliche Hand bewiesen. Man wird auch heute von keinem phantasiebegabten Regisseur mehr verlangen können, daß er sich an solche (obendrein nocht recht anfechtbaren) (Regie-)Anweisungen sklavisch halten soll. Immerhin enthält die Arbeit Mai-Rodegg's, vor allem soweit sie sich auf die textliche Einrichtung des Werkes beschränkt, noch soviel des Guten, daß Darsteller und Regisseure, sofern sie ihr nicht ganz unkritisch gegenüberstehen, entschieden daraus Nutzen ziehen können. Vor allem finden sie hier in knapper und gedrängter Form über Vieles Aufschluß, was sonst nur vereinzelt in größeren Werken aufzufinden ist.

Oscar Fritz Schuh.

Hamlet, Prinz von Dänemark. Trauerspiel. Neue Bühnenausgabe von Eugen Kilian. Reclam's Universalbibliothek Nr. 2444. Bühnen-Shakespeare. 3. Band, 119 S.

Diese neue, einen wesentlichen Fortschritt bedeutende Ausgabe der auf deutschen Bühnen so oft mißhandelten Tragödie verdient die Beachtung aller Shakespeare-Freunde, ist aber in erster Linie den regieführenden Spielleitern unserer Theater dringend zu empfehlen. Wer sich über die Geschichte der Hamlet-Aufführungen in Deutschland unterrichten will, dem seien, von den größeren Werken von Weilen, Winds und Daffis abgesehen, vor allem die fesselnden Ausführungen empfohlen, die Dr. Kilian im 2. Bande seiner 1914 bei Georg Müller (München und Leipzig) unter dem Titel «Aus der Praxis der modernen Dramaturgie» erschienenen «Dramaturgischen Blätter» auf S. 84ff. veröffentlicht hat.

Im Vorwort zu der neuen Bühnenausgabe stellt Kilian als erste Forderung die zeitgemäße Gestaltung des Textes auf; mit Recht verlangt er die auf dem Theater eingebürgerte und den Schauspielern geläufige Übersetzung Schlegel's unter sorgsamer Benutzung der bekannten Revisionsarbeiten Elze's, Conrad's, Löning's, R. Fischer's und Gundolf's. Für die szenische Gestaltung des Stückes fordert er unbedingte Treue gegen das Original; keine einzige Szene des Stückes dürfe dem Rotstift zum Opfer fallen; nur innerhalb der einzelnen Szenen seien sparsame zweckmäßige Streichungen zulässig, worüber er auf S. 4ff. beherzigenswerte Winke gibt. Besonders bemerkenswert ist seine Empfehlung der Beibehaltung der Pantomime in der Schauspielszene, die den Vorteil bietet, daß sich die Schein-Komödie mit ihren gestelzten Versen durch die vorangehende, von Musik begleitete Pantomime von der Haupthandlung genügend loslöst, um das bedeutende Motiv zu werden, das sie im Drama sein soll. Nur eine kleine textliche Umstellung an einer Stelle sei wünschenswert, am Schlusse des dritten Aktes, deren zwingende Notwendigkeit im Gegensatz zu der elisabethanischen Bühneneinrichtung er unter Berücksichtigung der Forderungen der heutigen Bühne und ihrer veränderten Bedingungen erweist. Für die szenische Gestaltung des Stückes legt er seine vielgerühmte Münchener Inszenierung von 1910 zugrunde, die es ermöglicht alle Verwandlungen bei offener Bühne, ohne Unterbrechung des Spieles innerhalb des Aktes, vorzunehmen. Einer maßvollen Stilisierung ohne den vielfach recht geschmacklosen dekorativen Firlefanz redet er das Wort; jedoch sei dabei die Gefahr zu vermeiden, die Vorstellung durch ermüdende Eintönigkeit zu schädigen; mit Recht warnt er vor dem sinnlosen Versuche, das ganze Drama in ein Nachtstück zu ver-

wandeln. Nur eine Inszenierung, die die verschiedensten Farben auf der Palette trägt, vermag dem bunten Zauber des Werkes gerecht zu werden. Das Gleiche gilt von der Gewandung; er warnt daher vor dem so unangebrachten Puritanertum eines eintönigen Grau, da der ganze dänische Hof mit seinem Leichtsinn und seiner Frivolität Farbe und üppige Buntheit erheische. Auch dem Schauspieler im Ensemblespiel gibt er beherzigenswerte Winke; zugleich verdienen seine Vorschläge, wie der Schauspieler die Monologe zu sprechen hat, vollste Beachtung. Schließlich empfiehlt er dem Vertreter der Titelrolle, sofern dieser eigene Phantasie besitze, sich möglichst von dem Einflusse der zahlreichen Erklärungsschriften frei zu halten; wer aber eines praktischen Führers bedürfe, den verweist er auf Oechelhäuser's bekannte Einführung und F. Gregori's treffliches Buch «Das Schaffen des Schauspielers». Zum Schlusse gibt er den Vertretern der Rollen des Königs und des Polonius noch einige, wie die Erfahrung lehrt, recht nötige Hinweise auf die Charakterisierung . Mit einem Überblick über die Szenenfolge und einigen beachtenswerten Bemerkungen über die Bühneneinrichtung beschließt er seine fesselnden dankenswerten Ausführungen. **Otto Francke.**

Zu spät sind leider eingegangen und können daher erst im nächsten Bande besprochen werden:

1. Alfred W. Pollard and J. Dover Wilson: Shakespeare Problems II. Shakespeare's Hand in The Play of Sir Thomas More. Papers by A. W. Pollard, W. W. Grey, E. Maunde Thompson, J. Dover Wilson, and R. W. Chambers. Cambridge University Press, 1923.
2. B. A. P. Van Dam, The Text of Shakespeare's Hamlet. John Lane, London, 1924.
3. Rondom Shakespeare. 1. Christopher Marlowe: Edward II. 2. Beaumont & Fletcher: Philaster, of De Liefde ligt te bloeden. Overgez. door J. Decroos. Uitg. door «De Sikkel», Antwerpen, en C. A. Meers, Sántpoort. 1924.

Zeitschriftenschau.

Von **Wolfgang Keller** und **Cläre Hunekuhl.**

Antike Anleihen bei Shakespeare.

Über Shakespeare's «*Small Latin*» handelt ein kurzer Aufsatz von P. J. Enk (Zwolle) in der Zeitschrift *Neophilologus* (Groningen-Haag-Leipzig 1920) 5, 359. Er knüpft an eine Entdeckung von Prof. E. A. Sonnenschein (*National Review*, Juni 1906) an, daß die Hauptgedanken in Portia's Rede über «*Mercy*» aus Seneca's «*De Clementia*» stammen, wovon erst 1614 eine englische Übersetzung von Lodge erschien.

1. *it becomes the throned monarch better than his crown*:

Clem. 1. 3. 3. *nullum clementia ex omnibus magis quam regem aut principem decet.*

1. 19. 1. *excogitare nemo quicquam poterit quod magis decorum regenti sit quam clementia,*

1. 26. 5. *nullum ornamentum principis fastigio dignius pulchriusque est quam illa corona ob cives servatos.*

2. *'tis mightiest in the mightiest*:

Clem. 1. 19. 1. *eo scilicet formosius id esse magnificentiusque fatebimur quo in maiore praestabitur potestate.*

3. *but mercy is above the sceptered sway . . . . . God himself*

Clem. 1. 7. 2. *quod si di placabiles et aequi delicta potentium non statim fulminibus persequuntur, quanto aequius est hominem hominibus praepositum miti animo exercere imperium?*

1. *And earthly power doth then show likest God's, when mercy seasons justice*:

Clem. 1. 19. 9. *quid autem? non proximum illis (dis) locum tenet is qui se ex deorum natura gerit, beneficus et largus et in melius potens?*

5. *Consider this, that in the course of justice none of us should see salvation*:

Clem. 1. 6. 1. *Cogito . . . quanta solitudo et vastitas futura sit, si nihil relinquitur nisi quod iudex severus absolverit.*

Dazu stellt Enk nun Parallelen aus Plautus und Shakespeare.

Ado 4, 1 *for it so falls out*
that what we have we prize not
bis
whiles it was ours

und Captivi 142. *tum denique homines nostra intelligimus bona,*
cum quae in potestate habuimus ea amisimus.

Merch. 1, 1, *and others of such vinegar aspect* bis *laughable*

mit Captivi 485 *ne canem quidem irritatam voluit quisquam imitarier, saltem, si non arriderent, dentes ut restringerent.*

Ham. 3, 4. *Good night . . . . have it not.* = Amphitruo 818: *saltem, tute si pudoris egeas sumas mutuom.*

Temp. 3, 1, 4. *makes my labours pleasures* ist ein Echo aus Rudens 458.

Err. 3, 1. Das Wortspiel mit *crow* hat seine Parallele in einem Wortspiel mit *upupa*, Captivi 1002.

Err. 2, 1. «wie ein Fußball wirfst du mich hin und her»:

Capt. 368. *pro rota me uti licet: vel ego huc vel illuc vortar, quo imperabitis.*

Ähnlichkeiten zwischen «*Shrew*» und «*Mostellaria*» hat E. W. Fay, *Amer. Journal of Philology* 24, 245 nachgewiesen. Die Namen Grumio und Tranio stammen daher, sie stehen nicht in «*A Shrew*».

Das Türklopfen von Grumio (1. 2) erinnert an die Situation in Mostellaria 1, 1, wo Grumio an die Tür klopft und Tranio ihn heftig verprügelt.

Der Zorn des alten Herrn gegen Tranio in Shrew 5, 1

where is that damned villain, Tranio,
that faced and braved me with this matter so?

findet seine Entsprechung in Mostellaria 4,3 Ende und 5,1, wo der alte Herr zornig (Vs. 1074) ruft

Nunc ego ille (sc. Tranio) veniat velim.

Shrew 5,1, wo der junge Herr seinen Vater bittet, Tranio nicht zu strafen «*what Tranio did, myself enforced him to*» steht auch schon in Mostellaria 1159, wo der Freund des Philolaches sagt

quicquid fecit, nobiscum una fecit: nos deliquimus.

Hier bleibt nur die Erklärung übrig, daß Sh. die Übersetzung von W[illiam] W[arner], die nach der Vorrede zu den «Menaechmen» lange Zeit handschriftlich zirkulierte, gelesen hat, oder daß er eben doch in seinem Latein so weit war, daß er das Original las. Der Verf. zieht diese letztere Annahme vor, weil die Stellen aus Seneca's «*De Clementia*» dafür sprechen. [Ich möchte dagegen geltend machen, daß doch die Ähnlichkeit mit Seneca auf dem notwenig ähnlichen Gedankengang beruhen könnte, der bei Gnade und Milde eben an Könige und Fürsten anknüpft. Gedankenentlehnungen sind weit schwerer festzustellen als Phantasieentlehnungen. Aber auch ich möchte annehmen, daß Shakespeare Plautus im Original gelesen hat, und zwar in der Stratforder Schule. Neben «*Menaechmi*» und «*Amphitruo*» käme «*Mostellaria*» in Betracht — bei «*Captivi*» handelt es sich nur um ähnliche Gedanken. W. K.]

Als Ergänzung zu den Parallelen zwischen Shakespeare und den griechischen Tragikern, die J. R. Lowell (*Shakespeare Once More*, 1868) und J. Churton Collins (*Studies in Shakespeare* 1904) zusammengetragen haben, weist Oral Sumner Coad [*Journal of Engl. and Germ. Phil.* 20, 557, 1921] auf die Ähnlichkeit zwischen Julius Caesar 3, 2, 175 ff. und Aeschylus, Choephori 981ff. und zwischen Mabeth 3, 4, 50ff. (Banquos' Geist) und Choephori 1046ff. (Orest und die Furien) hin. [Auf die Parallele zwischen Duncan's verhängnisvollem Eintritt in Macbeth's Schloß und Agamemnon's letzte Heimkehr in seinen Palast hat schon Horton Smith, Ars tragica Sophoclea cum Shakespeareana comparata, 1896, hingewiesen.. W. K.]

Shakespeare und Lucian.

In dem Aufsatz «*Lucian in the Grave-Scene of Hamlet*» (*Philological Quarterly*, Iowa 2, 132; 1923) zieht W. Sherwood Fox Parallelen zwischen Shakespeare's berühmter Grabszene im «Hamlet» und Lucian's Werken, vor allem seinen «Totengesprächen». Beide Autoren sprechen bei der Betrachtung von Totenschädeln den Gedanken von der Gleichheit aller Menschen im Tode aus. — Einzelne Typen aus der menschlichen Gesellschaft werden von Lucian und Shakespeare übereinstimmend hervorgehoben: der Politiker, der Schmeichler, der Narr u. a. Am stärksten tritt der Zusammenhang zwischen dem syrischen Satiriker und Shakespeare hervor in den Reflexionen über Alexander den Großen, den Höfling, das Schwinden der Schönheit und den von den Überresten der Toten ausgefüllten Raum.

J. S. Reid, Cambridge, England, übersetzt Shakespeare's Ausdruck «living art» (Love's Labour's Lost I, 1, 13) mit *ars vivendi* und erklärt ihn als eine Reminiszenz an die Philosophie der Stoiker, deren Werke in lateinischer Fassung zur Schullektüre in Shakespeare's Zeit gehörte (*Philological Quarterly* Vol. I, No. 3).

In einem anderen kurzen Aufsatz in *Philological Quarterly* (2, 142; 1923) stellt er fest, daß Ben Jonson einen Ausspruch Cicero's nachahmt in «*Bartholomew Fair*» V, 2 und in «*The Devil is an Ass*» I, 3.

«*Mummy*» (Mumia) bei Shakespeare.

A. H. R. Fairchild bringt in *Philological Quarterly* Vol. I, No. 2 eine Untersuchung über die Bedeutung des Wortes «*Mummy*», das Shakespeare an drei verschiedenen Stellen anwendet: Othello III, 4, 75—76, Macbeth IV, 1, 23 und Merry Wives III, 5, 19. — Der Verfasser stützt sich bei seiner Ausführung auf das *New London Dispensatory* von William Salmon, London 1691, und findet, im Gegensatz zu Furness, daß Shakespeare im «Othello» an ägyptische Mumien denkt. Die beiden anderen Fälle lassen vermuten, daß er die in Salmon's Werk behandelte «*Solid Artificial or Modern Mummy*» im Sinne hat, aus der ein zu seiner Zeit bekanntes Heilmittel hergestellt wurde [vgl. darüber auch die Stelle in den Memoiren des Magisters Diez (Langewiesche, München, 1923) von 1663, p. 67, wo aus Leichen der türkischen Gefallenen Mumia bereitet wird].

Shakespeare und die Theaterfeindschaft der Puritaner.

M. P. Tilbey untersucht im *Journal of Engl. and Germanic Philology* Vol. 17, No. 4 (1918) Sh.'s Haltung zu dem schwerwiegendsten Argument im Kampfe der Puritaner gegen die Bühne, dem «*wasting the golden hours of the day*». Die Freunde des Theaters, an erster Stelle die Dramatiker selbst, parieren dieses puritanische Schlagwort ebenfalls mit Zitaten aus der Bibel, unter denen Salomon's «*there is time for all things, a time to play, a time to work*» am beliebtesten ist.

Shakespeare gebraucht es Errors II. 2, 63. Er geht mit den Verteidigern des Theaters einen Schritt weiter und beweist das Unheil, das aus der Schließung der Theater entstehen würde, weil dann die Zeit mit schlechteren Genüssen ausgefüllt sein würde, Winter's Tale IV, 1, 29, und hebt den positiven Nutzen

der Bühne für die staatsbürgerliche Erziehung der Menge hervor, Julius Caesar I. 2, 200.

Außer durch diese satirischen Anspielungen auf das puritanische «*Well-Bestowal of Time*» protestiert Shakespare dagegen in Karikaturen von Puritanern als Heuchler und blinde Eiferer in «*Twelfth Night*», «*The Merry Wives of Windsor*», «*Much Ado about Nothing*» und «*First Part of Henry the Fourth*». Er beweist durch diese bestimmte Stellungnahme, daß er dem Kampf um das Theater durchaus nicht gleichgültig gegenübersteht, wie verschiedentlich behauptet worden ist.

Shakespeare und die Geographie Italiens.

Shakespeare's häufig zitierter Verstoß gegen die Geographie Italiens in Valentine's Reise zu Wasser von Verona nach Mailand (*Two Gentlemen of Verona*) wird hinfällig durch eine Veröffentlichung der «Camden Society». M. P. Tilley (*Journal of Engl. and Germ. Philology* Vol. 16, No. 3, 1917) weist auf den Druck der im Brit. Museum aufbewahrten Reisebeschreibung «*The Pylgrimage of Syr R. Guylforde, Knight, to the Holy Land, A. D. 1506*» hin, die Shakespeare als Quelle wahrscheinlich für seine Kenntnis der im 16. Jh. in Italien benutzten Wasserwege gedient hat. Der Kaplan des Sir Richard Guylforde berichtet die Reise im Boot von England nach Venedig, unter Benutzung von Nebenflüssen und Kanälen, und legt den umgekehrten Weg zurück, wie Valentine, soweit ihre Reise zusammenfällt. [Vgl. dazu auch Sarrazin's Ausführungen, Sh.-Jb. 36, die aber ebensowenig überzeugend wirken.]

Die Schreibung des Namens Shakespeare

untersucht ein Aufsatz von Wolfgang Keller (Der Türmer 25, 689 — Juli 1923), der den Phantasien von Bleibtreu und den Baconianern durch einfache Zusammenstellung alles Tatsächlichen entgegentritt und durch die zeitgenössischen Urkunden nachweist, daß die Form «Shakespeare» [Aussprache šækspēr] bei weitem die gebräuchlichste war, weil sie die Bedeutung der beiden Bestandteile und die Schulorthographie berücksichtigte, und daß mit dieser Form etwa 38 mal der Schauspieler und 32 mal der Dichter geschrieben wird, abgesehen von dem 10maligen Auftreten derselben Namensschreibung in der Folio von 1623, die ja ausdrücklich den Schauspieler als Verfasser der Dramen preist. Die Form «Shakspere» [šækspēr] bezeichnet die weniger sorgfältige Stratforder Aussprache und Schreibung — die selbstverständlich auch der Dichter persönlich von Jugend auf bevorzugte, wenn er nicht schulmeisterlich korrekt sprechen und schreiben wollte. «Shake-speare» mit Trennungsstrich ist lediglich eine pedantische Schreibung einiger Londoner Buchdrucker. Lächerlich aber muß jedem, der das Material überblickt, der Versuch erscheinen, aus diesen verschiedenen Schreibungen zwei verschiedene Personen herauszuschälen, einen Stratforder Schauspieler Shakspere und einen Londoner Dramatiker Shakespeare. Von den beiden Schreibungen «Shaksper» und «Shake-Spear», die Bleibtreu einander immer gegenüberstellt, kommt die erstere einmal, die zweite überhaupt nie vor.

Titus Andronicus.

Ein Artikel von T. M. Parrott (Princeton) über *Shakespeare's Revision of Titus Andronicus* (*Modern Language Review* 14. 16; Jan. 1919) sucht in die viel diskutierte Autor-Frage dieses Dramas in dem durch den Titel ausgedrückten Sinne neues Licht zu bringen.

23. Jan. 1593/94 wurde T. A. von der Sussex-Truppe in der Rose als «neues» Stück aufgeführt (Henslowe's *Diary*). Sie spielten es dreimal bis 6. Febr. 94, wo das Theater der Pest wegen geschlossen wurde. Am selben Tage wurde das Stück zum Druck angemeldet und von John Danter gedruckt (Q_1 1594). Nach dem Titelblatt ist es von den Truppen Derby, Pembroke und Sussex gespielt worden. Die Pembroke-Truppe war während der Pestmonate auf der Tour (Brief Henslowe's an Alleyn 28. 9. 1593), hatte aber keinen Erfolg und war im September nach London zurückgekehrt, wo sie ihre Garderobe verpfänden mußte. Es scheint, daß sie auch ihre Stücke verkaufen mußte. Deshalb kann man annehmen, daß sie auch T. A. an Henslowe verkaufte, und dieser es von den Sussex-Leuten als «neues», d. h. revidiertes Stück aufführen ließ (Jan. 1594). Aber das Stück war auch von den Derby-Leuten gespielt worden. So hieß die Strange-Truppe nur vom 25. 9. 1593, wo Lord Strange Graf Derby wurde, bis April 1594, wo er starb. Damals waren sie auch auf der Provinztour, wo sie Alleyn begleitete; daher mußten sie während dieser Zeit T. A. gespielt haben. [Hier scheint mir der Schluß nicht zwingend. Der Buchdrucker Danter, der im Februar oder März das Titelblatt fertigstellte, konnte die Truppe nicht gut anders nennen, auch wenn sie viel früher, als sie den Namen Strange und nicht Derby führte, das Drama gespielt hatte. Es ist auch nicht sehr wahrscheinlich, daß das Stück aus dem Besitz der Pembroke-Truppe in London in den der gerade auf Reisen befindlichen Derby-Leute übergegangen wäre. P. nimmt deshalb Henslowe und Alleyn als Vermittler an. Aber warum hätten es die Derby-Leute auswendig gelernt und (wenn es ein gutes Stück war) dann sofort an die Sussex-Truppe weitergegeben? Daß die Q_2 von 1600 noch die Chamberlain's Players als Aufführer zu den auf der ersten Q genannten Truppen hinzufügt, zeigt nur, daß der Buchdrucker auch von neueren Aufführungen wußte und die Identität der Derby- und Chamberlain-Truppe verkannte.] Im Frühling 1594 spielten die Chamberlain- und die Admiral-Truppe 14 Tage lang in Newington Butts und führten da ebenfalls T. A. auf.

Jonson's Erwähnung in der Vorrede zu «*Bartholomew Fair*» setzt als Entstehungsdaten des T. A. (wie der «*Spanish Tragedy*») etwa 1584—89 (*some 25 or 30 years hence*) an. Das braucht freilich keine wissenschaftlich genaue Angabe zu sein. Die Revision des Stückes durch Shakespeare würde vor die Aufführung in der Rose (Jan. 1594) zu setzen sein.

Parrot untersucht dann Sh.'s Revision auf Grund der weiblichen Endungen und findet, daß Sz. II, 3; III, 2; IV, 3; V, 1 und 3 mit 11,6—20,7% weiblichen Versschlüssen gegen 2,3 bis höchstens 9,5% in den übrigen Szenen deutlich zeigen, wo Shakespeare seine Feder ansetzte. In diesen Szenen zeigen sich auffallende Ähnlichkeiten mit Rich. II, Romeo und den Gedichten.

Dem gegenüber formuliert W. W. Greg in derselben Zeitschrift (14, 322) nochmals seine 1908 aufgestellte Theorie. 1. Shakespeare's Autorschaft oder Revision von T. A. wird durch die Folio und Meres bewiesen; 2. das überlieferte Stück zeigt keine Spur davon. Also nimmt Greg die Existenz zweier Fassun-

gen an: eine davon (A) kauft Henslowe von den Pembroke-Leuten und schickt sie an Alleyn in die Provinz. Dies ist die von Sh. revidierte Version, die die Chamberlains-Leute spielte. Die zweite (B) kam in die Hände der Sussex-Truppe, die sie in der Rose spielten und dann dem Buchhändler verkaufte. Es ist die unrevidierte, 1594 gedruckte Version. Die Hs. der revidierten Version A ist 1613 verbrannt und wurde durch die 1611 gedruckte unrevidierte Fassung B ersetzt; eine fehlende Szene wurde ergänzt (welche?). Greg nimmt jetzt an, daß die Pembroke-Truppe, als sie in die Provinz zog, eine abgekürzte Fassung herstellen ließ, die sie dann an Henslowe verkaufte.

Sommernachtstraum.

Eine kühne Theorie über den Sommernachtstraum stellt Edith Rickert (Chicago) auf (*Modern Philology* XXI, 53 und 133) und verteidigt sie mit viel Scharfsinn. Sie sieht in Shakespeare's Festspiel eine höfische Komödie in der Art Lyly's, erfüllt von politischer Propaganda zugunsten der Thronfolge des Lord Beauchamp, des Vertreters der «Sussex-Linie», und von Satire gegen seinen Rivalen, König Jakob von Schottland. Sie findet zunächst, daß Oberon's Vision viel besser auf das Fest von Elvetham passe, das Beauchamp's Vater, der Graf von Hertford 1591 der Königin gab, als auf Leicester's Fest in Kenilworth von 1575. [Schon hier muß eingewendet werden: die Hauptähnlichkeit «*a mermaid on a dolphin's back*» paßt immer noch besser zu Kenilworth, wo wirklich ein Delphin zu sehen war, als zu Elvetham, wo der Ausdruck als Metapher für «Schiff» genommen werden muß.] Titania's Streit mit Oberon um den indischen Knaben aber erklärt sie als Elisabeth's Widerstreit gegen den Willen (das Testament) Heinrichs VIII, dem jungen Lord Beauchamp die Thronfolge zu sichern. «*His mother was a votaress of my order*» bedeute, daß seine Mutter, Lady Katherine Grey, eine Hofdame der Königin gewesen sei, die «*being mortal of that boy did die*» — d. h. die wegen der Geburt des Sohnes von Elisabeth eingekerkert und sieben Jahre später infolge der schlechten Behandlung gestorben war. Ihr Gatte hätte nun Shakespeare veranlaßt, die Königin an ihre Pflicht gegen den Sohn zu erinnern. Sie hatte mit der Mutter des Knaben oft «*on Neptunes' yellow sands*» gesessen, d. h. zu Westminster und Greenwich, wo die Flut noch hinreicht. [Aber Shakespeare wußte doch, daß dort kein gelber Meersand ist.] Die Satire gegen Jakob sieht die Verf. in der Besorgtheit der Handwerker, daß das Brüllen des Löwen oder das Erstechen des Pyramus die Damen erschrecken könnte, was auf die Weglassung des lebendigen Löwen bei der Taufe des schottischen Thronfolgers (30. 8. 1594) und Jakob's bekannte Nervosität beim Zücken eines Schwerts gehe. Jakob selbst aber sieht sie in Bottom dem Weber, weil er ein bartloses Gesicht hat (Jakob's Bart wird als sehr dünn beschrieben) und sehr kitzlig ist, den Tyrannen spielt, sein Gesicht (weil es häßlich ist) maskieren muß, um auch Thisbe zu spielen, und weil Jakob in einem Gedicht das Liebespaar Pyramus und Thisbe als Vergleich verwendet. Puck's Worte über die «*swaggering hempen homespuns*» werden als Spott über die Schotten, die Erwähnung der Distel und die Einführung des Löwen als Spott über das schottische Wappen ausgelegt. [Das allles scheint mir etwas gewagt und oft gezwungen in der Erklärung. Es geht noch über die politischen Ausdeutungen des «Sommernachtstraums» von Warburton und Halpin, oder die des «Hamlet» und «Lear» von Miss Winstanley hinaus.] Endlich wird aus den

Hakenversen (*run-on lines*) auf die Entstehung des Lustspiels geschlossen: danach wäre die Fabel der Liebespaare viel früher gedichtet als die von Theseus und Oberon. [Auch dieser Schluß bedarf wohl noch der kritischen Nachprüfung. W. K.]

Kaufmann von Venedig.

Über Bassanio als Idealtypus des Liebhabers der Renaissance handelt ein gelehrter Aufsatz von Charles Read Baskervill (*Bassanio as an Ideal Lover. The Manly Anniversary Studies in Language and Literature, Chicago University Press* 1923, p. 90). Warum Bassanio im Gegensatz zu Morocco und Arragon mit seiner Wahl des bleiernen Kästchens sich als der wahrhaft Liebende zeigt, wird durch das Lied, das dabei ertönt «*Tell me where is Fancy bred?*» angedeutet. Schon das ausgehende Mittelalter betont gern den Gegensatz zwischen *Reason* und *Sensuality* (Lydgate). Das wird in der Renaissance mit dem platonischen Gedanken von geistiger und sinnlicher, himmlischer und irdischer Liebe verknüpft, und man scheidet zwischen der Liebe des Herzens und der Liebe der Augen. Im Herzen entsteht die wahre Liebe, in den Augen nur die sinnliche Lust, *Fancy, Affection, Conceit.* Ein Gedicht von W. Raleigh (abgedr. in Arber's *Shakespeare Anthology* p. 150) hat dies zum Gegenstand: «*A Poesy to Prove Affection is not Love*». Das Gedicht zeigt verschiedene wörtliche Übereinstimmungen mit Shakespeare's Lied

Conceit, *begotten in the eyes,*
Is quickly born and quickly *dies* . . .
Such is Conceit, whose rooting fails,
As child that *in the cradle* quails . . .
And *Fancy* only loves to range . . .

[Raleigh's Gedicht, das erst 1602 in Davidson's «*Poetical Rhapsody*» gedruckt wurde, kann gewiß viel früher entstanden sein. Aber doch scheint es mir nicht richtig, hier bei Shakespeare die Nachahmung finden zu wollen.] Noch auffallender ist die Ähnlichkeit von Shakespeare's Lied mit einem italienischen Sonett des Guido Otranti an Guido Cavalcanti aus dem 13. Jh. (der auch auf Spenser eingewirkt haben soll).

Onde si move ed onde nasce amore? . . . .
è cagion d'occhi o è voler di core? . . .
di che si notrica domand'io ancora . . .

Aus Italien kam wohl auch das Ideal des Liebhabers überhaupt, das am ausführlichsten in Castiglione's «*Cortegiano*» dargestellt war, wo (in Hoby's Übersetzung) schon drei Arten der Liebeswahl erwähnt sind *sense* (Sinnlichkeit — Marocco entsprechend), *reason* (Berechnung — Arragon) und *understanding* (Verstand und Wille zum Guten — Bassanio). Der Liebhaber soll der äußeren Schönheit die innere vorziehen und alles einsetzen für seine Liebe.

König Johann.

Eine sehr wertvolle Untersuchung von vorbildlicher Gründlichkeit über Shakespeare's Überarbeitung des alten «Troublesome Raigne of King John»

hat Felix Liebermann im Archiv für das Studium der Neueren Sprachen Bd. 142, S. 177 und Bd. 143, S. 17 und S. 190 veröffentlicht. Shakespeare hat bei der Bearbeitung des alten Stücks seine Chronik von Holinshed nicht zu Rate gezogen. Nur das Tagesdatum des Todes der Königin Eleonore (1. 4. 1204) ist eine Hinzufügung, die nicht erklärt ist. [Boswell-Stone (Shakespeare's Holinshed) meint, daß Shakespeare hier eine Stelle in Holinshed im Auge hatte, die ein Nordlicht unter diesem Datum berichtet, auf derselben Seite, wo der Tod der Königin erzählt wird.] Liebermann vermutet, daß das Datum aus einem Kalender des zum Gedächtnis an sie gestifteten Klosters Beaulieu stamme, der sich in der Bibliothek von Shakespeare's Gönner Southampton, des Erben dieses Klosterbesitzes, befunden haben könne. Die Bearbeitung Shakespeare's will in der Hauptsache nicht der Füllung der Theaterkasse dienen. Sie verzichtet gerade auf die Züge, die die große Masse anlocken. Shakespeare ist — entgegen den Behauptungen vieler Kritiker — nicht Theatergeschäftsmann, sondern Dichter, dem es vor allem darauf ankommt, die großen Linien der Charaktere herauszuheben. Auch auf Kürzung zielt er nur nebenher. [Dies scheint mir doch etwas zu wenig der Tatsache gerecht zu werden, daß Shakespeare ein Doppelstück für zwei Abende auf ein einfaches für einen Abend zu reduzieren hatte. Da mußte er seine erste äußere Aufgabe in der Kürzung sehen und Szenen oder Episoden wegstreichen, die für die Entwicklungslinie der Handlung überflüssig waren. Daß er tatsächlich erst am Schluß sehr energisch streicht, stimmt zu seiner sonstigen Arbeitsweise. Vgl. Sh. Jb. 58, 72. W. K.] Er ändert aus politischen Gründen die katholikenfeindlichen und — allerdings weniger deutlich — die für den Adel abträglichen Stellen des Dramas: beides wohl mit Rücksicht auf Southampton und dessen Freunde. Denn er schreibt deutlich für ein feineres, gebildeteres Publikum als der Dichter des alten Stücks. Alle übrigen Änderungen entsprechen rein künstlerischen Absichten. [Nicht ganz klar ist mir der Satz, daß Shakespeare einen Tragödienschluß eingeführt habe: «will doch sein Liebling, der Bastard, mit Johann's Ende auch die eigene weltliche Laufbahn beschließen.» Das widerruft er doch sogleich — 5. 7. 105 — und erklärt, Heinrich III. dienen zu wollen; also ganz wie im alten Stück.] Shakespeare hat bei der Kürzung manche gute Motivierung des älteren Stückes weggelassen; er rettet auch keineswegs die teilweise prachtvollen Schönheiten des Vorgängers. Vielmehr um selbständig zu scheinen, wie neuerungssüchtige Jugend pflegt, meidet er mit Fleiß die Wörter der Vorlage (die er doch öfters zu anderen Stellen verschiebt) und ersetzt sie durch Synonyma. Er vermeidet im Ausdruck Naturalistisches, Alltägliches, Grobes und Gemeines, führt dagegen Ironie, Sarkasmus, Parodie und realistische Ausrufe im Dialog ein. Vor allem individualisiert er die Sprache — am glänzendsten in den Reden des Bastards, die dessen seelische Entwicklung vom Naturburschen zum Staatsmann in ihrem Ausdruck zeigen. Freilich läßt er sich oft — ein Merkmal seines Jugendstils — durch seine überreiche Phantasie auf Kosten der Natur zu stilistischer Überladung hinreißen. Immer ist ihm aber die seelische Vertiefung der Charaktere die Hauptsache. Überall wo das alte Drama durch kurze Andeutung, ja auch nur durch Lage und Umstände, den Anlaß bot, einen seelischen Kampf darzustellen, ergreift Shakespeare die Gelegenheit zu breiter Psychologie, ohne Rücksicht auf seinen Zwang zur Kürzung.

Julius Caesar.

Auf einen interessanten Aufsatz von Heinrich Mutschmann in den «Neueren Sprachen» (1920, S. 203) muß noch hingewiesen werden, weil er temperamentvoll und originell das Problem der Titelfigur zu lösen sucht. Nicht Brutus, sondern Caesar ist ihm der Held des Dramas, das Shakespeare zur Verteidigung der Erbmonarchie geschrieben habe: er wollte sich befreien von dem ihn dauernd beunruhigenden Gedanken, ein neuer Bürgerkrieg könnte das Staatsgebäude erschüttern und die Rechtsverhältnisse zerstören. Außerdem setze sich der Dichter hier mit gewissen Lehren der römischen Stoiker auseinander. Zur Erläuterung von Shakespeare's Denken werden besonders Machiavelli und die Monarchomachen des 16. Jh. herangezogen. [Der wertvollste Teil scheint mir der Hinweis auf die Stoa zu sein. Dagegen glaube ich nicht, daß man ausgerechnet in den Reden des Antonius Shakespeare's eigenen Standpunkt suchen darf. Dieser legt nie einer unsympathisch gezeichneten Figur seine eigenen Ansichten in den Mund. Daß sein Caesar der Typus des großen Herrschers ist, mag man zugeben, aber nicht der des vollkommensten, Shakespeare's Ideal. Ebensowenig, daß Cassius einen Puritanertypus repräsentieren soll. W. K.]

As You Like It.

Die Einteilung des menschlichen Lebens in zwei bis 14 Altersstufen ist von jeher gebräuchlich gewesen in Kunst und Wissenschaft. L. Landau, London, beschränkt sich (*Journal of English and Germanic Philology* 19, 382, 1920) auf eine Auswahl von Beispielen dieser Einteilung bei solchen Dichtern, die wie Shakespeare die Eitelkeit des irdischen Lebens damit zu illustrieren suchen.

Für die Einteilung des menschlichen Lebens in drei Perioden gibt er Belege aus der Bibel, aus griechischen und jüdischen Schriftstellern. Mehr verbreitet ist die Vierteilung. Außer in der Bibel und der Antike ist sie belegt in einer alten rumänischen und einer französischen Fabel, wovon es eine deutsche Version und ein hebräisches Gedicht aus dem Jahre 1780 gibt. Alle vier Versionen haben einen gemeinsamen Grundzug: die dem Menschen ursprünglich zugeschriebene Lebensdauer von 30 Jahren. — Landau befaßt sich dann ferner ausführlich mit Beispielen von 7, 10 und 12 Lebensperioden, beweist den gemeinsamen Ursprung und den Wandel desselben Motivs im Laufe der Jahrhunderte und bei den verschiedensten Nationen.

Merry Wives of Windsor.

Über Shakespeare und Dr. Caius (1510—1573), den berühmten Arzt und Gründer des Cambridger Gonville and Caius College handelt ein scharfsinniger kleiner Aufsatz von Arnold D. McNair in *The Caian*, der Zeitschrift dieses Collegiums, Vol. XXVIII (*Easter Term and Long Vacation* 1920). John Caius war Hofarzt von Eduard VI., Maria und Elisabeth. Shakespeare muß seinen Namen gekannt haben, als er die «Lustigen Weiber» schrieb, das Stück, das im Schatten des Windsorer Königschlosses spielt. Aber viel mehr wußte er nicht von ihm und macht aus ihm einen französischen Quacksalber, wie er in

Dr. Dodipoll vor 1596 auf der Londoner Bühne populär geworden war. Caius hat ein Buch «De Canibus Britannicis» hinterlassen, das 1576 auch ins Englische übersetzt worden war. McNair meint, Shakespeare habe dieses Buch im Sinn bei dem Hundekatalog in Macbeth 3, 1, 95; vielleicht auch Lear 2, 6, 64.

Der Hamlet-Text.

Seine Verteidigung der ersten Quarto des «Hamlet» (vgl. Sh. Jb. 58, 121) führt Frank G. Hubbard weiter in einem Artikel der *Publications of the Modern Language Association of America*, 38, 792 (1923), wo er zunächst Listen von Lesarten bietet, wo Q_1 Q_2 gegen F_1 und wo Q_1F_1 gegen Q_2 übereinstimmen, um zu beweisen, daß Q_1 nicht aus Q_2 stammt, sondern aus einer Quelle, die mit der von F_1 irgendwie verwandt ist. Um zu zeigen, daß die Lesarten von Q_1 z. T. gut sind, führt er Emendationen der Herausgeber vor 1825 an, wo Q_1 bekannt wurde, die zufällig mit Q_1 übereinstimmen, und dann Lesarten von Q_1, die später Aufnahme in neuere Ausgaben gefunden haben, um schließlich eigene Vorschläge über solche Lesungen vorzubringen, wo Q_1 einen besseren Text bietet als Q_2F_1. Manche dieser Vorschläge sind zweifellos beachtenswert, nur sollte zunächst versucht werden, über das Verhältnis der drei Texte zueinander Klarheit zu bekommen.

Tempest.

Allan H. Gilbert untersucht den Parallelismus in den Charakteren und Situationen im «*Tempest*» (*Journal of English and Germanic Philology* 14, 63, Januar 1915). Shakespeare benutzt außer der Ähnlichkeit das Prinzip des Kontrastes als wirksames Mittel, um die einzelnen Charaktere mit Nachdruck voneinander abzuheben. Ein bemerkenswertes Beispiel dafür ist Prospero's seltsames Dienerpaar: Ariel, der Luftgeist und Caliban, das erdhafte, tierische Ungeheuer. Viele der übrigen Charaktere erscheinen durch paarweise Gegenüberstellung als Folie für einander, so die beiden Herrscher Prospero und Alonzo, der höfische Ferdinand und die in der Einsamkeit der Natur aufgewachsene Miranda, die Verschwörer Antonio und Sebastian, die beiden Clowns Stephano und Trinculo usw. Selbst Prospero und Sycorax, Caliban und Miranda, Ferdinand und Caliban werden durch einzelne ähnliche oder entgegengesetzte Züge in Verbindung gebracht.

Parallelismus der Ähnlichkeit im Gegensatz, selbst in den Details und Äußerlichkeiten, erhöht den Effekt der beiden Verschwörungen, die von Stephano, Trinculo und Caliban gegen Prospero und von Antonio und Sebastian gegen Alonzo gebildet werden.

Nicht nur zur Erhöhung der künstlerischen Wirkung des «Tempest» hat Shakespeare Ähnlichkeit und Gegensatz in Charakteren, Situationen und einzelnen Motiven angewandt. Größere Bedeutung gewinnt dieses Kunstmittel für ihn als Ausdruck einer moral-philosophischen Lektion: daß Gut und Böse in der Natur des Menschen im wesentlichen nicht bedingt sind durch die ihn umgebenden sozialen oder kulturellen Verhältnisse; sondern bei Wilden und Kulturmenschen, Gelehrten und Unwissenden sind Tugend und Laster abhängig vom Willen des Einzelnen. Shakespeare weist also den von Montaigne in seinem Essay über die Kannibalen vertretenen Protest gegen den verderblichen Einfluß der Zivilisation zurück.

«Heinrich VIII» und Fletcher.

Als Spedding in Fletcher den Mitarbeiter Shakespeare's an «*Henry VIII*» entdeckt zu haben glaubte, hat er sich mit allgemeinen Behauptungen («*higher criticism*», wie Fleay es nannte) begnügt, ohne einen genauen Nachweis zu versuchen. Erst Karl Ege hat im letzten Jahrbuch die zahlenmäßige Untersuchung einiger Stilmittel durchgeführt, mit dem überraschenden Resultat, daß Fletcher als Mitarbeiter an «Henry VIII» ausscheidet. Zu demselben Ergebnis kommt nun auch Baldwin Maxwell (*Fletcher and Henry VIII. Manly Anniversary Studies*, Chicago 1924, p. 104), dem Ege's Aufsatz noch nicht zu Gesicht gekommen war. Seine Argumente sind die folgenden: 1. Shakespeare und sein Mitarbeiter schreiben vielfach Holinshed's Chronik wörtlich aus; Fletcher hat in dem einzigen Drama, das ebenfalls auf Holinshed basiert ist, «*Bonduca*», keine einzige wörtliche Entlehnung. — 2. Der Shakespeare abgesprochene Teil von H. VIII ist auffallend arm an Sentenzen (etwa 1 : 100 Zeilen). Aber Fletcher's ungefähr gleichzeitige Stücke sind noch viel ärmer: «*Faithful Shepherdess*» und «*Philaster*» haben überhaupt keine, «*Bonduca*» etwa 1 : 330 und «Valentinian» 1 : 200. — 3. Ähnlich ist die Einschiebung einer Parenthese in den Satz verhältnismäßig häufig in *Henry VIII* B, aber viel seltener in Fletcher's Drama, mithin nicht charakteristisch für ihn. — 4. Selbst Spedding's Hauptargument, die übergreifenden Sätze oder der Hakenstil (*run-on lines*), würde H. VIII eine Ausnahmestellung unter Fletcher's Stücken anweisen: H. VIII übertrifft die vier Stücke weit in der Häufigkeit dieses Stilmittels. — 5. Am auffallendsten ist die Wortwiederholung: Maid's Tragedy 1 : 65,5 — Phil. 1 : 61,9 — Bond. 1 : 65,5 — Val. 1 : 131,6 — aber dagegen H. VIII B nur 1 : 265 Zeilen. Das alles beweist klar, daß Fletcher hier überhaupt nicht in Frage kommen kann.

The Two Noble Kinsmen.

Einer Anregung von Furnivall folgend, der in den nicht in Fletcher's Stil geschriebenen Teilen der «Two Noble Kinsmen» die Hand von Beaumont — vielleicht von Shakespeare redigiert — erkennen wollte, untersucht Henry David Gray (*Philological Quarterly Univ. of Iowa*, II 112; 1923) die Szenen nach den von Gayley (*Beaumont the Dramatist*) aufgestellten Eigentümlichkeiten von Beaumont's Stil: 1. Häufiger Gebrauch des umschreibenden «*do*»; 2. ironische Widerholung der Worte des Anderen (fehlt in *Kinnsm.*); 3. dramatische Wiederholung der Ausrufe des Anderen; 4. Lieblingsphrasen (*infect, loathed, mortal, leprosy, crossed, acquaint, instruments* für Diener; Tiernamen; *pieces* für Menschen, *Kind of, pluck* metaphorisch, *miseries, grief* im Plural oder personifiziert); 5. Redefiguren: Vergleiche mit Naturerscheinungen oder Landleben, und solche mit Buchwesen; 6. Anrufen der *just gods, heavenly powers, powers that rule us*, Gebete, *vows, oblations*; 7. *fate* als unabänderliches Schicksal; 8. Göttliche Majestät der Könige; 9. Männerfreundschaft und weiße Unschuld der Frauen; 10. *frail mortality* flieht zu idyllischer Schönheit; 11. Aufzählungen und juristische Ausdrücke. Fast alle dieser Eigentümlichkeiten von Beaumont finden sich auch in *Kinsmen*, außerdem auch B.'s Vorliebe für Aufzüge, für Grausiges und Sinnliches. Aber der allgemeine Eindruck der Szenen ist der von Shakespeare's, nicht von Beaumont's Stil. Das würde sich vielleicht so erklären,

daß sie von Beaumont entworfen und teilweise ausgearbeitet, von Shakespeare aber etwas eilig fertiggemacht worden wären; vielleicht weil Beaumont sich 1613 von London zurückzog. In einem Postscriptum meint G. allerdings, daß Beaumont in diesen Szenen Shakespeare's Stil genau nachgeahmt haben könnte — wenn er irgendeine Veranlassung dazu hatte. [Vgl. den Aufsatz von K. Ege in diesem Jahrbuch.]

Sonette.

Die Frage nach dem Freund in Sh.'s Sonetten untersucht ein sorgfältig abwägender Aufsatz von Mats Redin in Uppsala (Englische Studien 56, 390, 1922). Er unterscheidet zwischen dem Patron, an den nur die Sonette über den Dichterrivalen 78—80, 82—86, wahrscheinlich 26 und vielleicht 38 (und 79), gerichtet sind; während 23, 32, 37, 69, 77, 81, 100, 101, 103 und 106, die S. Lee ebenfalls zu den «*dedicatory sonnets*» gerechnet hatte, nicht als solche erwiesen werden können. [Wenn wir in 23 die originale Lesart «*books*» beibehalten, was sich dann nur auf «Venus and Adonis» und «Lucrece», Sh.'s einzige Bücher, beziehen könnte, mußte dieses Son. doch auch an den Patron gerichtet sein. W. K.] Vieles spricht dafür, daß der Patron Southampton war. Diese Sonette offenbaren eine Zuneigung, an deren Aufrichtigkeit wir nicht zu zweifeln brauchen, aber sie sind ehrerbietig im Ton und ohne die Leidenschaft, die wir in anderen finden. Noch weniger enthalten sie eine Anspielung auf unmoralisches Verhalten des Angeredeten. In gleicher Weise sind die Prokreations-Sonette 1—17 wie auch die Sonette über Unsterblichkeit 18, 19, (54), 55, 60, 63, (65), 81, (101), 107, trotz der gelegentlich vorkommenden Anrede «*my love*» (63) frei von Leidenschaft und könnten sehr wohl auch an den Patron gerichtet sein.

Dagegen ist es nicht wahrscheinlich, daß Sh. ein so feminines Sonett wie 99 oder 110 an Southampton gerichtet hätte. Ebenso sind 64, 66, 71—74 voll von einer Leidenschaftlichkeit des Ausdrucks, der weit über die Konvention hinausgeht. Die Sonette, wo der Dichter sich selbst und den Freund anklagt (*Sonnets of intrigue* bei S. Lee: 33—35, 69, 95—96 und 40—42, 133—134, 144), gehören zu der zweiten Gruppe. Hier ist der Freund ein leidenschaftlich geliebter Jüngling. Sie können kaum an einen Patron wie Southampton gerichtet sein. «*The onlie begetter*» in Thorpe's Widmung besagt dagegen bei der sonstigen Unzuverlässigkeit dieses Buchhändlers nicht viel; aber auch Shakespeare's eigene Behauptungen, daß er nur eine einzige Liebe, nur eine einzige Muse habe, muß mit demselben Maße gemessen werden wie die «Schwüre der Liebenden». [Ein überzeugender Beweis, daß die Identität von «Patron» und «Freund» ausgeschlossen sei, ist allerdings nicht erbracht; eine scharfe Trennung der Sonette in die zwei Gruppen läßt sich, wie R. selbst sagt, natürlich nicht durchführen. W. K.]

Die Furness'sche Variorum-Ausgabe.

Lawrence Mason (*Journal of English and Germanic Philology*, Vol. 18, No. 3, 1919) unterzieht die Fortsetzung der Variorum-Ausgabe von Shakespeare durch Horace Furness jun. einer scharfen, vernichtenden Kritik. An Hand von reichlich gesammeltem Material weist er die Unfähigkeit des Herausgebers nach, das Werk seines Vaters in ebenbürtiger Weise zu vollenden. Er greift

als Beispiel die Variorum-Ausgabe des «Julius Caesar» heraus und klassifiziert deren Mängel nach sechs Gesichtspunkten: 1. Verstöße gegen Stil, Interpunktion und Grammatik, 2. Mangel an Urteil in der Textkritik, 3. sachliche Irrtümer und Ungenauigkeiten, 4. fehlerhafte und ungenaue Bibliographie, 5. überraschende typographische Versehen und 6. Kollationsfehler.

Tieck's Shakespeare-Novellen

untersucht nach Quellen und Technik ein feinsinniger Aufsatz von Albert Eichler (Englische Studien 56, 254 1922). Die Shakespeare-Novellen — «Das Fest zu Kenelworth» und die beiden Teile des «Dichterlebens», 1824—1829, bilden neben der Leitung der Shakespeare-Übersetzung und den Übersetzungen des «Altenglischen Theaters» (1823—29) die reifen Früchte von Tieck's umfassenden Shakespeare-Studien. Daß der Hauptplan, das große Shakespeare-Buch, nicht zur Ausführung gelangt ist, haben wir kaum zu bedauern, denn Tieck's Stärke lag auf dichterischem, nicht auf wissenschaftlichem Gebiet. Für das «Fest zu Kenelworth» boten ihm die Anmerkungen Walter Scott's zu «Kenilworth», wo die beiden Berichte von Laneham und Gascoigne abgedruckt waren, sowie die Biographien und Drake's «Shakespeare and his Time» das Material. In der Familie John Shakespeare's hat er Bilder aus seinem eigenen Elternhaus widergespiegelt. Dagegen mußte er die Fabel zum «Dichterleben» frei erfinden, indem er aus den Werken von Marlowe und Greene und den Angaben ihrer Biographen die «lost years», die Lücke der Shakespeare-Biographie, auszufüllen suchte. Die Hypothesen Malone's über die Sonetten-Geschichte mit Southampton als dem schönen Freund bot ihm den psychologischen Konflikt. Im «Dichterleben» gibt T. das dichterische Resultat seiner literarhistorischen Untersuchungen, wobei er sich freilich verleiten läßt (wie in seinem nie vollendeten Shakespeare-Buch, vgl. Sh.-Jb. 57, 104) alle möglichen anonymen Stücke der Zeit Shakespeare zuzuschreiben. Überall aber dienen auch die eigenen seelischen Erlebnisse Tieck's zur Belebung des überlieferten Stoffs. Und das Ganze wird durchtränkt von den Ideen der Romantik.

Nordeuropa bei den elisabethanischen Dramatikern.

Über die merkwürdigen Vorstellungen der Elisabethaner vom europäischen Norden schreibt Herbert Wright in Edda, Nordisk Tidskrift for Litteraturforskning 15, 287 (Kristiania 1921). Das gute dänische Lokalkolorit im «Hamlet» bilde eine Ausnahme, die durch Mitteilungen des Schauspielers Thomas Pope an Shakespeare erklärt werden müsse. Island gilt für den weitgereisten Arthur Hall, in einem anonymen Traktat «*A letter sent by F. A. 1576*» (1579/80) als das Land ewigen Winters, das offenbar mit Grönland verwechselt wird. Aber fast ebenso unwirtlich sind die nordosteuropäischen Länder Muscovia, Ruthinea. . . . Bothinia, Lappia . . . Finmarchia und Biarmia. Aber nicht klarer sind die Vorstellungen von Thomas Nashe, der von Dänemark besonders die Hexen als charakteristisch hervorhebt (*Summer's Last Will* ed. McKerrov p. 272), die Winde im Taschentuch verkaufen. Auch hier ist Island die Heimat aller Schrecken, wo die Hexen nächtlicherweile auf den Berg Hecla ziehen, um sich zu wärmen (*Terrors of the Night* S. 359f.)

Die Prosa im elisabethanischen Drama.

Eine Übersicht über den Gebrauch der Prosa im elisabethanischen Drama bietet Marie Mulcaster (Manchester) in der *Modern Language Review* 14, 10 (1919). Schon in den Mysterien werden komische Charaktere durch das Metrum von den anderen unterschieden; die Moralitäten setzen dies fort. Zwei Metra kommen dafür in Betracht: die langen Knittelverse [Septennare W. K.] und das kurze Reimpaar. (Zum erstenmal begegnet — wohl rein zufällig — Prosa in Henry Medwall's «*Nature*»). Ähnlich ist das Verhältnis noch in den ersten Komödien und bei Heywood. Die realistischen Dialogpartien wenden das Reimpaar an statt der Chaucerstrophe. 1579 erwähnt Gosson «*two prose books . . plaied at the Belsavage*». Auch die «*Famous Victories of Henry V*» gehören dazu. «*That it was ever written in prose was a literary accident*». Bewußt wird die Prosa angewandt in Gascoyne's Übersetzung von Ariost's Prosaversion der «*Suppositi*» (1509), neben der der Übersetzer auch die Versausgabe von 1529 benutzt hat. Ihm folgte Lyly. Nun drang die Prosa auch ins Versdrama ein. Im ersten Stadium sprechen in Prosa die niederen Figuren (*Locrine, James IV*); im zweiten sprechen auch die Höheren Prosa im Verkehr mit den Niederen (*Old Wive's Tale*); im dritten sprechen dann auch die Höheren unter sich, in leichter oder humoristischer Unterhaltung, in Prosa (*Edward I*); im vierten endlich wechseln auch die Niederen unter sich zwischen Prosa und Vers (*Looking Glasse*).

In der Folgezeit dient die Prosa dem Autor zur Charakterisierung der Person oder der Situation (der Stimmung). Prosa wird jetzt angewendet 1. in burlesker Komik, 2. in formellen Dokumenten, Proklamationen, 3. in Briefen, 4. bei übergroßer Erregung, Wahnsinn usw. Darauf beruht dann Shakespeare's Brauch, wie er von Janssen herausgearbeitet ist. Im nach-Shakespeare'schen Drama ist für den Prosagebrauch maßgebend 1. der Charakter: a) bei Jonson sind einzelne Charaktere in den Lustspielen als ernste Kritiker herausgehoben durch Versgebrauch; b) romantisch-sentimentale Charaktere sprechen Verse, komisch-realistische Prosa (*Knight of Pestle, Shoemaker's Holiday*); c) neben diesen beiden Gruppen steht eine große dritte, die Verse sprechen, wenn sie ernst gehoben, Prosa wenn sie leicht gestimmt sind [also hier ist doch die Stimmung maßgebend] (Heywood, Middeton, Marston, Tourneur, der Hauptteil von Dekker und Ford, Chapman und einige Stücke von Beaumont und Fletcher); — 2. die Handlung: die handelnden Figuren verwenden den Vers, die zuschauenden, solange sie nicht eingreifen, die Prosa (die Mehrzahl der Stücke von Beaumont und Fletcher — *Maid's Tragedy, Philaster, King and No King* — und Chapman's Tragödien); — 3. die Stimmung: hier scheint sich keine scharfe Scheidung gegenüber dem Charakter zu ergeben. Hauptsächlich kommt Webster mit seinen zwei großen Tragödien in Betracht. — 4. Konventioneller Gebrauch wie im vor-Shakespeare'schen Drama (Massinger, Shirley, Ford).

Grim the Collier.

H. Dugdale Sykes [*Modern Language Review* 14, 245, 1919] zeigt, daß das volkstümliche Lustspiel *Grim the Collier of Croydon, or The Devil and his Dame* (gedr. 1662) von William Houghton (für Henslowe 1608) verfaßt wurde, dem Verfasser von *Englishman for my Money, or A Woman will have her Will* (gedr.

1616). Schon A. C. Baugh hatte in seiner Ausgabe dieses Stückes (*Univ. of Pennsylvania Publications* 1917) auf Beziehungen der beiden Dramen hingewiesen. S. beweist die Identität der Verfasser durch ähnliche Stellen, seltene und besonders beliebte Wörter. Haughton war auch Mitarbeiter an *The Spanish Moor's Tragedy* (mit Dekker und Day), die mit dem pseudo-Marlowe'schen *Lust's Dominion* identifiziert wird, und *Patient Grissil* (mit Dekker und Chettle) wo nach S. und Baugh die Szenen, in denen Julia erscheint, ihm zugeschrieben werden.

Theaterzettel im Zeitalter der Elisabeth.

In *Philological Quarterly* (Iowa) Vol. II, No. 4 versucht Karl J. Holzknecht in die noch unklare Frage der Theaterreklame zur Zeit Elisabeth's einiges Licht zu bringen. Der Brauch, die Aufmerksamkeit des Publikums durch öffentliche Anschläge auf wichtige Ereignisse zu lenken, war schon den Römern um 50 v. Chr. bekannt und wurde im Mittelalter fortgesetzt. In England tauchen die ersten Beispiele solcher Reklame zur Zeit Caxton's auf, befassen sich aber vorwiegend mit behördlichen und wirtschaftlichen Angelegenheiten. — Das mittelalterliche Theater ließ seine Vorstellungen wahrscheinlich nur durch Herolde bekanntgeben. In der elisabethanischen Zeit ward es üblich, neben der mündlichen Ankündigung geschriebene oder gedruckte Vorstellungsanzeigen zu geben, welche von den jüngeren Theatermitgliedern an günstigen Stellen angebracht wurden und zwar in den Morgenstunden des Spieltages. Daß diese Anzeigen neben der Angabe von Zeit, Ort, Titel und Art des Stückes auch die Personenfolge brachte, bleibt unwahrscheinlich. Wie schnell die Theaterreklame zu einem wichtigen Faktor im öffentlichen Leben dieser Zeit wurde, beweist der Umstand, daß die Buchhändlergilde schon 1587 das Monopol dafür erwarb.

Ben Jonson.

Ben Jonson als humoristische Figur der Schwankbücher des 16. bis 19. Jh. untersucht ein hübscher Aufsatz von Thornton S. Graves (*The Manly Anniversary Studies*, Chicago 1924, S. 127). Die Anekdoten über witzige Aussprüche des «seltenen Ben» reichen von der Mitte des 17. bis zum 19. Jh. und haben sogar eine eigene Sammlung «*Ben Jonson's Jests or, the Wit's Pocket Companion*», 1731, gefüllt. Sie widersprechen eigentlich Fuller's bekannter Schilderung der lustigen Witzgefechte zwischen Jonson und Shakespeare, wo des ersteren Schwerfälligkeit hervorgehoben wird. Er erscheint in diesen Anekdoten als trinkfester, aber auch schlagfertiger Kumpan, dessen Geschicklichkeit im Extempore-Versemachen ihm manchmal gestattet, andere seine Zeche zahlen zu lassen, der aber auch den Witz eines anderen, selbst wenn er auf seine Kosten geht, freimütig anerkennt. Wirklicher biographischer Wert ist ihnen allerdings kaum zuzuerkennen. Wie Thornton Graves ganz richtig betont, besagen diese Schwänke nicht was ihr Held wirklich getan hat, sondern was er wohl getan haben könnte. Sie vermitteln uns die allgemeine Anschauung über seinen Charakter. Interessant ist, daß verschiedene Anekdoten von dem großen Jonson des 17. auf den ebenso großen Johnson des 18. Jh. übertragen zu sein scheinen, der in der starken Männlichkeit seines Angelsachsentums ja so viel Ähnlichkeit mit ihm hat.

Sebastian Westcote, Dramatiker und Lehrer der *Children of St. Paul's.*

Harold N. Hillebrand beleuchtet das Leben und die Bedeutung des elisabethanischen Dramatikers und Chormeisters Sebastian Westcote, unter dessen Leitung von ca. 1552 bis 81 die Geschichte der Chorknaben von St. Paul's ihren höchsten Glanz erreichte (*Journal of Engl. and Germ. Philology* Vol. 14, No. 4, 1915). Die ersten Nachrichten von seinem Leben fallen in das Jahr 1545, wo er das Amt eines der Yeomen of the King's Chamber inne hatte. Von 1552 an erscheint er regelmäßig in den Rechnungsbüchern des Hofes als Meister der Knabentruppe und Dramenschreiber. Interessant ist die Tatsache, daß er als Leiter einer Kindertruppe zu großem Reichtum gelangte. In einem hartnäckigen religiösen Konflikt (1561—73) zeigt sich Sebastian Westcote als Persönlichkeit von großem Mut und unbestechlicher Überzeugungstreue. Er steht unter der Protektion des Earl of Leicester. Das sind die wichtigsten Daten aus seinem Leben. —

Über das Auftreten der St. Paul's-Truppe geben die *Revels Books* Aufschluß. In dem Zeitraum von 1552—1582 spielen sie bei 25 Anlässen 30 Stücke auf der Hofbühne. Damit übertreffen sie die Zahl der Aufführungen der *Chapel Royal.* Mit Westcote's Tode im April 1582 beginnt eine Lücke von 7 Jahren im Auftreten seines Knabenchors bei Hofe. — Aus den wenigen angeführten Titeln der Aufführungen geht hervor, daß es romantische Bearbeitungen klassischer Stoffe und Moralitäten von gelehrten Verfassern waren.

H. N. Hillebrand sucht den Nachweis zu bringen, daß eines dieser von den St. Paul's Children aufgeführten Spiele Westcote zum Verfasser habe. Es handelt sich um die Moralität «*The contention between Liberality and Prodigality*» (abgedruckt Dodsley-Hazlitt, Vol. 8). Trotz der Datierung vom Februar 1601 weist sie aus inneren Gründen auf eine viel frühere Zeit der Entstehung. Nach Hillebrand ist sie identisch mit der um 1567—68 entstandenen Moralität «*Prodigality*», die dann 1601 unter dem neuen Titel wieder belebt und erst 1602 gedruckt wurde.

Captaine Thomas Stukeley.

Über Entstehung und Autorschaft des anonymen Abenteurerdramas «*Captaine Thomas Stukeley*» handelt der Aufsatz von Joseph Q. Adams, Jr. (*Journ. of English and Germanic Philology* Vol. 15, Nr. 1, 1916). Das Stück wurde am 11. Aug. 1600 in das Register der Buchhändlergilde eingetragen und 1605 veröffentlicht. Es gehört in Struktur und Stil zu den Dramen einer früheren Zeit und ist eine Kompilation aus zwei älteren Stücken, «*Stewtley*» 1596 und einem zweiten, unbekannten, etwa mit dem Titel «*Sebastian and Antonio*». Die Abenteuer des Engländers Thomas Stukeley werden mit dem Schicksal des unglücklichen portugiesischen Königs Sebastian verwoben. Der oder die Überarbeiter des Materials beider Dramen nahmen Akt 1 und 2 fast unverändert aus dem «*Stewtley*», im 3. Akt beginnt die Mischung beider Stücke, und der 4. und 5. Akt sind vorwiegend dem zweiten Stück entnommen, da Sebastian in den Vordergrund tritt, während Stukeley fast ganz aus dem Gesichtskreis gerückt wird. Doch sind auch Elemente aus dem «*Stewtley*» in diese beiden letzten Akte übergegangen.

In der Frage nach der Verfasserschaft des «*Captaine Thomas Stukeley*» nimmt Adams Stellung gegen die Ausführungen von Fleay (*Biographical Chronicle of the English Drama*) und Oliphant, (*Notes and Queries X*, 1905, III) die Peele, Dekker, Fletcher u. a. als vermutliche Verfasser ansehen. Er sucht dagegen Heywood als Mitarbeiter nachzuweisen und bekräftigt seine Theorie durch 1. eine Reihe von ähnlichen Motiven im «Stukeley» und in Heywood's Werken, 2. den Vergleich von C. T. St. und Heywood's «*If You Know Not Me You Know Nobody*», 3. eine Zusammenstellung von übereinstimmenden Redewendungen in C. T. St. und bei Heywood.

Zu der anonymen Tragödie «Nero».

Einen Beitrag zur Quellenkunde der anonymen «Tragödie von Nero» aus dem Jahre 1624 liefert Wilfred P. Mustard (*Philological Quarterley* Vol. I, Nr. 3). Er weist zahlreiche Entlehnungen des gelehrten Verfassers nach aus Horaz, Seneca, Juvenal, Vergil, Tacitus u. a.

Eine Karikatur des Mayors von London auf der Bühne 1613.

In einem Aufsatz der reichhaltigen Manly-Festschrift (*Manly Anniversary Studies*, Chicago 1923, S. 113: *A Stage Cartoon of the Mayor of London in 1613*) weist Evelyn May Albright nach, daß das von Londoner Lehrlingen gespielte Stück von Robert Tailor «*The Hogge hath lost his Pearle*» (gedr. 1614) sich auf den Mayor von London Sir John Swinnerton (das «Schwein») bezieht, der das Patent für den Zoll auf französische Weine vom Lord Treasurer vergeblich an Stelle der bisherigen Pächter zu erlangen suchte.

Traditionen der elizabethanischen Bühne in Deutschland.

M. Blakemore Evans weist im *Philological Quarterly University of Iowa* (II, No. 4, 1923) auf zwei bisher in der einschlägigen Literatur nicht erwähnte deutsche Stücke hin, die unter dem Einfluß der Schauspiele der Englischen Komödianten entstanden sind. 1594 erschien die «Tragoedia von einer Ehebrecherin» vom Herzog Julius von Braunschweig, in der dieselbe komische Darstellung des Wahnsinns begegnet wie in verschiedenen englischen Tragödien aus dieser Zeit.

In Anlehnung an die Aufführungen von Shakespeare's «Sommernachtstraum» durch die Englischen Komödianten entstanden ferner 1657 das holländische Stück «Kluchtige Tragödie van Gramsbergen» und Gryphius' «Peter Squentz».

Spenser.

Spenser's politischer, ökonomischer und sozialer Standpunkt ist der Gegenstand von Frederick Morgan Padelford's Studie (*Journal of Engl. and Germ. Phil.* XIV, 393, Juli 1915). Das 16. Jh. bedeutet für England in politischer Hinsicht den gewaltigen Aufschwung der nationalen Idee. Der Dichter der «*Faerie Queen*» ist beseelt vom stolzesten Nationalbewußtsein. Aus seinen Versen spricht Liebe zum Land, Vertrauen zu den nationalen Einrichtungen, Selbstbewußtsein in der Behandlung außerenglischer Beziehungen. Das erste Buch der «*Faerie Queen*» kann als Allegorie auf Englands göttliche Sendung zur Gründung

der wahren Kirche angesehen werden, und es läßt sich die Theorie verteidigen, daß er die Idee des britischen Weltreiches erträumte.

Das zweite Charakteristikum für die politische Evolution dieses Jahrhunderts ist das monarchistische Ideal. Seine Hauptstützen sind die durch die Renaissance zur Autorität erhobenen Staatsideen des Aristoteles und die von den Frühreformern Calvin, Zwingli, Melanchthon betonte neutestamentliche Lehre: «Gebet dem Kaiser was des Kaisers und Gott was Gottes ist». Von Frankreich und Schottland her erstanden unter den späteren Reformern, im letzten Viertel des Jahrhunderts, Gegner der absoluten Monarchie, die nach dem alttesttamentlichen Vertrag zwischen Gott und Israel eine Kontrakttheorie proklamierten. Spenser bleibt von diesen fortschrittlichen Ideen unbeeinflußt und vertritt das unbedingte Königtum von Gottes Gnaden. Der Herrscher ist der Vertreter Gottes, von dem er unmittelbar seine Macht empfangen hat.

Nach einem Überblick über die umfangreichen wirtschaftlichen Reformen unter Elisabeth fixiert Padelford Spenser's nationalökonomischen Standpunkt an Hand von Belegen aus seinen Werken. Als Dichter und Idealist verwirft er die materielle Einstellung seines Zeitalters, nach *Faerie Queen* II 7, der Allegorie zwischen Mammon und Guyon, dem Ritter der Temperenz, ebenso F. Q. V 2. In der «*View of the Present State of Ireland*» aber ist er ein praktischer Ratgeber der Regierung. Er arbeitet darin sorgfältig ein vom Machiavellimus inspierirtes Schema zur Verwaltung dieses Landes aus. Politisch betrachtet ist die «View» eine Unterstützung der Tudor-Politik und der zentralisierten Staatsautorität, vom staatswirtschaftlichen Standpunkt aus manifestiert Spenser darin seine konservativen Ideen gegen die wirtschaftlichen Umwälzungen in England.

Spenser's soziale Anschauungen verraten den Standpunkt des adelstolzen, ehrgeizigen Aristokraten. Als solcher fühlte er sich, trotz seiner Armut und seiner Herkunft aus dem Handwerkerstande, als Abkömmling einer alten Familie des niederen Adels. Er verachtet den *Self-made-man* (View), in seinen politischen Werken figurieren die niederen Kreise nur als häßliche Folie für die edlen Ritter und Damen, für die er schreibt.

Über Spenser's Sprache im «Schäferkalender» handelt ein Aufsatz im *Journal of Engl. and Germ. Philology* 18, 556 (1919) von John W. Draper (*The Glosses to Spenser's Shepheardes Calender*), der konstatiert, daß die fremdartigen Ausdrücke, die schon beim Erscheinen des Buches eine Glossierung nötig machten, zu einem großenTeil von dem jungen Dichter eingesetzt wurden, um sich über schwierige Reime hinwegzuhelfen. Die Dialektwörter stammen zumeist aus dem Norden (also nicht Cambridge), die Archaismen stammen zumeist aus Lydgate, Chaucer, Gower, sind aber auch vielfach von Spenser selbst konstruiert. [Die Einzelergebnisse bedürfen wohl noch der philologischen Nachprüfung. W. K.]

Spenser's Handschrift hat Henry R. Plomer (London) in einer Reihe von Dokumenten der «Irish State Papers» gefunden und bringt Facsimile-Reproduktionen in *Modern Philology* 21, 201 (1923), zugleich mit Beweisen für ihre Echtheit.

Ein apokryphes Werkchen von Spenser, eine ganz knappe lateinische Chronik «*De Rebus Gestis Britanniae Commentarioli Tres*», gedr. von H. Bynneman, London ca. 1582, und abgedruckt Hamburg 1598 und Amberg 1603

(danach Oxford 1603), behandelt Fred. I. Carpenter in den «*Manly Anniversary Papers*» (Chicago 1923), ohne die Echtheit wahrscheinlich machen zu können.

Jervase Markham.

H. N. Hillebrand berichtet (*Journ. Engl. and Germ. Phil.* 20, 578; 1920) über die Entdeckung von John H. H. Lyon, *A Study of «The Newe Metamorphosis: written by J. M. Gent., 1600»*, Columbia Univ. Press, New York 1919, daß der Autor dieser großen Sammlung von Verserzählungen im Manuscript Additional 14.824—26 nur Jervase Markham sein kann, der uns also hier zum ersten Male als Erzähler nähertritt. Freilich ist seine Dichtung nicht gedruckt worden und daher wohl ohne Einfluß geblieben.

Theaterschau.

Shakespeare in Berlin, 1922—1924.

Großes Schauspielhaus: Zähmung der Widerspenstigen. — Lear.
Deutsches Theater: Richard II. — Kaufmann von Venedig.
Staatstheater: Macbeth. — Viel Lärm um nichts.
Volksbühne: Wintermärchen.
Kreissler-Bühne: Sommernachtstraum.
Lessing-Theater: Wie es euch gefällt. — Was ihr wollt.

An die Spitze meines Berichts möchte ich eine Aufführung setzen, die nicht stattgefunden hat. Sie bedeutet nämlich eine kennzeichnende Huldigung vor dem Niveau des deutschen, des Berliner Shakespeare-Kultus. Als der russische Bühnenreformer Alexander Tairoff im Frühling 1923 mit seinem Moskauer Kammer-Theater zu uns kam, hütete er sich, uns seinen oft gespielten «Romeo» mitzubringen. Denn dieser kühn ins Zukunftsland vorstoßende Spielleiter wußte wohl, daß seine Kunst am Werk der Klassiker fürs erste noch problematisch bleiben mußte. Vor allem kannte er die stolze Tradition der deutschen Shakespearebühne und so unterließ er wohlweislich den Aufstieg von «Salome» zu «Romeo».

Er tat gut daran. Denn noch immer, mitten im Strudel, der sie zu verschlingen droht, hören die ernsten Bühnen Berlins das Locken der Versucher, die sie dem Geschmack der Emporkömmlinge dienstbar machen wollen. Und noch immer, vorläufig noch immer, heißt ihre stolze Antwort: Shakespeare. Kein neuer Regisseur gewinnt Geltung, ohne daß er den Ehrgeiz verspürt, seinen Rang am Werk des Briten zu bewähren.

Freilich zeigen nicht alle fremden Gäste Tairoff's Takt. Als Kuriosum sei der Besuch eines armenischen Othello verzeichnet. Ohannes Abelian, ein Künstler alter Schule, ein schöner Mann mit süßem Gefühlston und edler Linie, spielte, ein elegisch über die Abgründe tänzelnder Verführer, auf seine Art den Mohren von Venedig.

Zweimal, bevor es in der Operette seine endgültige Bestimmung fand, öffnete sich das Große Schauspielhaus Shakespeare's Kunst. Reinhardt's Inszenierung der «Zähmung der Widerspenstigen» wurde von Iwan Schmith in die Sprache des Riesenhauses übersetzt und die Vergrößerung mußte wieder einmal Vergröberung bedeuten. So ehrte Eugen Klöpfer's saftiger Petrucchio den Genius loci der Arena, indem er nach Cirkusart mit seiner Rolle spielte.

Dieser Könner, stark genug, um den Feinfühligsten zu erschüttern, war an jenem Abend schwach genug, um seinen Humor in den Dienst der Gallerie zu stellen. Er wälzte sich mit seinem Kätchen die Treppe hinab, er hob ihr sogar den Reifrock, um ihr buchstäblich die Hosen stramm zu ziehen. Effekte, die desto schmerzlicher wirken, weil eine Künstlerin von Elisabeth Bergner's Rang in diesem Reifrock steckte. Wenn sie im Stechschritt über die Szene fegte, ein Püppchen, zart und herrisch zugleich, so führte ihre Zierlichkeit das Maß des allzu Großen Schauspielhauses ad absurdum.

Bald nahm denn auch das Sprechdrama Abschied von diesem Hause, Abschied mit «König Lear». Kein Drama muß, in das Massenhaus hinein gereckt, seinen Pulsschlag stärker gefährden als das Kammerspiel der Alterstragödie. Zwar Hans Poelzig's Bühnenbild schuf für den ersten Akt einen gewaltigen Auftakt: auf der Hauptbühne ein mächtiger roter Stufenbau, von Lear's Thron gekrönt, auf der Vorderbühne die Töchter, in der Arena das Geklirr der Gepanzerten. Wie der König hoch oben aus einer Tür trat, um zu seinem Sitz, später zur Erde hinabzusteigen — das war die rechte Fallhöhe des Trauerspiels. Später freilich wurde das Wesentliche vom Nebensächlichen erdrückt. Dem Regisseur Bernhard Reich schien der Krieg zwischen Frankreich und Britannien unendlich wichtig, während den Zuschauer nun einmal nur der Kriegsgefangene, nur Lear, interessiert. Der Einmarsch des Siegerheeres mit Trommeln und Trompeten mußte den Kerker ersetzen. Dem Ohr blieb der Gewitterlärm der Heide keine Illusion schuldig, nur daß ihr einsames Grauen darüber verloren ging. Auf dieser Heide mußte sogar Deutschlands stärkster Darsteller ermatten. Wenn er nur seinen Finger hebt, läßt Werner Krauß uns oft genug das Blut stocken. Hier aber war nur der Umriß eines Lear zu sehen, der Alter und Gebrechlichkeit stark betonte und sein Leiden in lauten, philoktetischen Schreien ausströmte. Eine Skizze, kein Bild. Aber eine Skizze des unheimlich leise sein Kind verfluchenden Vaters, mit dem Zucken des Wahns im Blick, wie er nur aus Werner Krauß' Augen dringen kann.

Außer Lear traten nur zwei tragische Gestalten Shakespeare's auf die Berliner Bühne: Richard II. und Macbeth.

Im Deutschen Theater brachte Alexander Moissi's Gastspiel die Tragödie des Königstums und den Mann mit, dem seine Welt von Gottes Gnaden versinkt. In Shakespeare's Reich kann der Künstler, außer Lear's Narren, keine Gestalt finden, die seinem Blut verwandter ist als König Richard II. Ein sanftes, unreifes, der harten Welt nicht gewachsenes Menschentum, das ist der Boden, auf dem Moissi's Reiz wirkt. Niemals freilich ist dieser Liebling aller Backfische femininer erschienen als auf Englands Thron mit dem Riesenkreuz an der Halskette. Desto barscher ließ Berthold Viertel's Regie seinen Widersacher Bolingbroke (Heinrich George) daherrasseln, einen Kerl von Eisen.

Die «Macbeth»-Aufführung des Staatstheaters konnte sich nicht, wie «Richard II.» auf einen Günstling der breiten Publikumsmasse stützen. Aber auch Fritz Kortner's Anhänger werden diese Leistung zu seinen Fehlschlägen zählen. Sein seltsam unfreier Hysteriker Macbeth, mit weit aufgerissenem Mund, nasal den Ton verkünstelnd, mußte in seiner Starrheit ermüden. Auch schauspielerisch war Lady Macbeth, Gerda Müller's junger Kraft anvertraut, die Stärkere des Paars, Macbeth's Herrin, nicht seine Helferin, der

Sinnlichkeit frei hingegeben, ohne sie zur Dominante zu machen, elementar bei der ersten Begegnung mit ihrem Gatten und noch beim Nachtwandeln die Überlegene, die Regentin. Aber wenn ihr Lord auch, in Kortner's Person, versagte, so hallte die Macbeth-Tragödie lange in den Empfänglichen nach, dank Leopold Jeßner's Verdienst. Denn dieser Regisseur hat selten die Atmosphäre einer Dichtung so sinnfällig getroffen wie hier. Zum ersten Mal war Schloß Inverneß ein Macbeth-Schloß. Es war in barbarischer Zeit aus der Erde gewachsen und Höhlenmenschen hausten darin, die, den Molchen gleich, unter einer niedrigen Brücke hervorkrochen. Ein schwerer, schwarzgrauer, nordischer Novemberhimmel lastete auf dem finsteren Kastell, in das — so schien es — noch nie ein Strahl Sonne gedrungen war. Wie in der Mordnacht das Ehepaar einander begegnete, zwei graue Gestalten, hoch aneinander aufgereckt, wie sie gleichsam in einander hineinstürzten, unzertrennlich umschlungen — das war das Vorspiel zu einem Totentanz. Der Höhepunkt dieses Reigens war das Bankett, mit Gästen, die lemurenhaft jauchzen und erstarren, laut und verstummend in unheimlicher Steigerung des Gespenstischen. Dämmerlicht auf Quadern — das bleibt als Eindruck einer Tragödie unter Urmenschen.

Die schwere Zeit macht es verständlich, daß die Theater in Shakespeare's Komödienwelt fliehen. So schenkte Kayßler der Volksbühne als eine seiner letzten Gaben das «Wintermärchen» mit seinem, schon auf Reinhardt's Bühne erprobten Leontes, dem der Menschenhaß geläufiger ist als die Humanität des Abschlusses. Der Maler Krehan gab der Szene Einfalt ohne Kahlheit und eine saftige Wiese um einen Eichbaum herum war der Schauplatz der Bauernszenen mit lustigen Menschenkarikaturen. Man gab dem Tragischen und der Posse ihr Recht, ohne falschen Ehrgeiz, die Elemente zu paaren.

Desto höher flog der Ehrgeiz Berthold Viertel's, als er seine neue «Truppe» mit dem «Kaufmann von Venedig» eröffnete. Aber er fuhr, um neue Küsten zu entdecken, im Schlepptau. Tairoffs Gastspiel hatte ihm alle Selbständigkeit geraubt und so schritten die Venezianer mit Armwülsten und Kopfröhren, mit Omelettes auf den Locken und hölzernen Hutfedern über den Rialto. Nur die Körperzucht der Moskauer fehlte ihnen und so lastete Schwere, wo Geschmeidigkeit schweben mußte, so blieb der Humor säuerlich, die Frauenanmut trocken. Nur Fritz Kortner befreite sich vom Gesetz der Russentracht und sein Shylock stand wie auf einer Insel mitten im Gewimmel der Nachahmer. Ein Shylock recht nach dem Sinne der Shakespeare-Zeit, ein böser Popanz, wulstig in seinen gelben Mantel gewickelt. Wenn er sich im Gebetsrhythmus, neben Tubal sitzend, neigt, ist er, von Qual geschüttelt, am reichsten. In der Gerichtszene röchelt er wie ein Tiger, und wie eine wunde Bestie kriecht er auch am Schlusse abwärts, wie ins Dickicht.

Die leichte Anmut, die in Viertel's Experiment ausblieb, schwebte über dem «Sommernachtstraum» der Direktion Meinhard und Bernauer. Diesmal stellte sich die Kreisler-Bühne in den Dienst Shakespeare's und er segnete sie, indem er den Fluch des Tricks, der Maschinensensation von ihr nahm. Es blieb als Klang im Ohr Mendelssohn's Musik, der Wald träumte, und vor einem schwebenden Gitter stiegen die Geheimnisse des Elfenreichs aus den Blumenkelchen. Nur den Rüpelszenen fehlte das Dröhnen eines ungezwungenen Übermuts und Puck, ein ausgewachsenes Mannsbild in der Gestalt Hans Her-

mann's, mußte durch tolle Hurtigkeit die Schwere seiner Erscheinung ausgleichen. Aus den Geigen des Orchesters, aus den Elfentänzen, aus den Prospekten, nicht aus dem Spiel der Darsteller hob sich der Sommernachtstraum aufwärts.

Desto freier stellte Jürgen Fehling, der ausgezeichnete Komödien-Regisseur des Staatstheaters, «Viel Lärm um nichts» auf das Spiel seiner Darsteller. Die Dekorationen und Prospekte konnten ihm freilich nicht helfen, denn es gab keine, und ein rundes Zelt aus Sackleinwand war Messina. Aber in keinem Moment fehlte diesem schmucklosen Spiel die Farbe, das Leben, die Heiterkeit. Tempo hieß Fehling's Geheimnis und wie er seine Spieler über die Szene jagte, wie sie einander im Reigen packten, wie Seligkeit in ihren Gliedern zuckte, wie selbst Kraußneck's Respektspapa das Bein hob, wie Ebert's Benedikt über den Boden glitt und wie vor allem Agnes Straub's Beatrice den Ton des Übermuts schwingen ließ — das war ein Komödienspiel, von allen bösen Geistern der Steifheit genesen, ein Reigen der Einfälle, «unter einem tanzenden Stern geboren».

Wer diese Vorstellung versäumte, hatte im Lessing-Theater zweifach Gelegenheit, Shakespeare's Humor leicht und frei perlen zu sehen. Barnowsky ließ «Wie es Euch gefällt» und «Was Ihr wollt» aufleben und über beide Komödien schwang sich die Kunst einer Darstellerin aufwärts. Anmut und Übermut regierten diese Abende, zwei allegorische Damen, die gegenwärtig auf den Namen Elisabeth Bergner hören. Im Lessingtheater traute man sich nicht recht, die Musik in Shakespeare's Vers zu erlösen. So wurde sie von außen eingeführt und Mozart mußte seine Weisen dazu hergeben. Den Komödien fehlten zudem die Komiker, wenn auch der verliebte Schäfer Wilhelm Bendow's sein treues Lamm auf Rollen hinter sich herzog. Für «Was Ihr wollt» hatte der Maler Cesar Klein ein fröhliches Haus gezimmert, eine Halle im warmen Rosaton, mit einem Prospekt, der in jeder Szene sein Bild wechselte. Eine transparente Wand zeigte am Schlusse die Verwandlung Cesario's in Frauengestalt, bis der Reigen die indiskrete Wand durchtanzte.

Der Narr Probstein, der Hofmeister Malvolio blieben zwar leere Flecken im Bilde. Aber wer dachte daran, so lange Rosalinde, so lange Viola auf der Szene stand? Denn diese zierliche Prinzeß im Ardennerwald umleuchtete ein Frohsinn, wie er nur aus dem Schluchzen eines Herzens erwächst, und in eine frauliche Seele klang ein jungenhafter Trotz hinein, großstadtfern und eines Märchenwaldes würdig. Viola aber ging, als Page Cesario, weiten Schritts, matrosenhaft auf Oliva los, sagte im Baßton: «Wir Männer!», bemüht, ihrem eigenen Gefolge zu imponieren und doch nach jedem Satz ängstlich darauf bedacht, den Kopf zu wenden und in den Mienen ihrer Trabanten die Wirkung ihres Auftretens zu studieren. Rosalinde und Viola wußten zu schmollen, ohne in den Abgrund der Affektation zu fallen, wußten Trotz und Taktik und Herzensmaskerade am Ende selig in ein Kinderlächeln aufzulösen.

Solange der jungen Elisabeth Bergner dieser Zauber treu bleibt, klingt die Musik der Shakespeare'schen Komödie hell auf der Berliner Bühne, und es ist gewiß nicht nötig, sie mit Mozart's Weisen zu verstärken. **Monty Jacobs.**

Weimarer Shakespeare-Aufführungen.

Zwei bemerkenswerten, der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft zu Ehren vom Deutschen Nationaltheater veranstalteten Aufführungen seien die folgenden Zeilen gewidmet.

Am 23. April 1923 ging neu eingeübt der «Hamlet» in Szene; die vier und eine halbe Stunde dauernde, fast strichlose Aufführung bot im wesentlichen den mehrfach verbesserten Text Schlegel's. Ursprünglich verlautete, daß auf A. Brandl's Wunsch auch die Quarto A von 1603 berücksichtigt werden sollte; doch wurde davon schließlich Abstand genommen und die szenische Folge der Vulgata beibehalten. Wie es hieß, sollte als Gewinn aus dem bekannten Buche von Gustav Mai-Rodegg, «Hamlet-Entdeckungen eines Schauspielers», über das der Herausgeber des Jahrbuchs im 55. Jahrgang (1919), S. 149 ff. eingehend berichtet hat, für den Darsteller der Titelrolle die von Rodegg vertretene Auffassung maßgebend sein, daß nicht die Vollziehung einer brutalen Blutrache, sondern das durch die sich häufenden Hindernisse erschwerte und bis zum letzten Augenblicke vereitelte Streben nach einer «*Bella Vendetta*» die Richtlinien für seine Darstellung ergeben müsse. Die Rache Hamlet's sei nicht die gewöhnliche Blutrache der Renaissancezeit, zu deren Ausübung das subjektive Bewußtsein des Rechtes genügt habe; vielmehr habe die Shakespeare'sche Rache zur Voraussetzung eine objektiv gesicherte Gerechtigkeit. Diese hohe Aufgabe vom Wesen der Vergeltung sei bestimmt durch das Lebensideal des Shakespeare'schen Helden, das die Wahrung der äußeren und der inneren Ehre erfordere. Dabei sei zu bedenken, daß sich der in den Vorstellungen des Renaissance-Menschen aufgewachsene Prinz durch seine in Wittenberg aufgenommenen Eindrücke zur Auffassung der Ethik der Reformation bekehrt habe. Wie weit diese Annahme gerechtfertigt ist oder nicht, braucht hier nach Keller's lichtvollen Darlegungen nicht untersucht zu werden; Tatsache aber ist es wohl, daß dem Zuschauer, der mit den Ergebnissen der Mai-Rodegg'schen Betrachtungen nicht vertraut ist, die Überzeugung von der Annahme dieses Motivs durch die Darstellung schwerlich suggeriert werden kann. Der Vertreter Hamlet's, mag er persönlich auch von der Rodegg'schen Hypothese überzeugt sein, vermag sie in ihrer vollen Tragweite weder durch Geste noch durch den Ton der Rede oder sonstige Ausdrucksmöglichkeit sinnfällig zu gestalten. Diese Unmöglichkeit raubte jedoch dem Künstler nicht ein Tüttelchen von der Größe und Eindringlichkeit seiner faszinierenden Darstellung. Die noch in den ersten Szenen nach seinem Auftreten betonte Melancholie wich nach der Begegnung mit dem Geiste des Vaters, die ihn sofort von der Schuld des Claudius überzeugt hatte, einer lebendigen Aktivität, der er schärfsten Ausdruck verlieh. Was Rudolf Rieth aus eigener Kraft bot, war eine einheitliche, im edelsten Stile ausgeführte Leistung allerersten Ranges von fortreißender Wirkung.

Als verantwortlich für die Einrichtung und Spielleitung zeichnete der Generalintendant Ernst Hardt, der die ganze Aufführung bei sorgsam erwogener Verteilung der Kräfte, ohne den großen Zug zu verlieren, bis ins geringste Gebiet hinein liebevoll durchgearbeitet und auf einen heroischen Ton gestimmt hatte. Er hat damit in der Tat eine ganz ungewöhnliche Leistung vollbracht. Mit den einfachsten Mitteln der Stilbühne war der Rahmen gegeben, innerhalb dessen sich die Handlung klar und deutlich abspielte. Woran man

allerdings Anstoß nehmen konnte, das war die zu häufig angewendete Verdüsterung der Bühne. Auch war die Einführung des Geistes nicht ganz glücklich, da sich die Erscheinung etwa wie Gretchen in der Walpurgisnacht mit geschlossenen Füßen zu bewegen schien. Man hatte zuerst statt des Schauspielers, von dessen stattlichem Einherschreiten ausdrücklich mehrfach berichtet wird (I, 1, 65 und I, 2, 201f), eine Art Puppe verwendet, die auf unsichtbarem Räderwerk hin- und hergeschoben wurde. Alles andere aber, wie die Darstellung des Schauspiels im Schauspiel, die Friedhofszene usw., war sinnvoll durchgeführt. Neben Rieth verdienen ehrenvolle Erwähnung Illiger, der als Claudius, ein schönes Raubtier, gleißnerisch lächelnd, das Bild des ausgemachten Schurken glaubhaft zeichnete, Erika Kristen als verliebte Frau und schwache Mutter, Käte Radel als liebenswerte, etwas weiche Ophelia, Brock als der elende, höfischkriechende Narr, Schreiner, der den Geist glaubhaft gestaltete, ferner Werth als erster Schauspieler, Salzmann als treuherziger hingebender Horatio, Clausen als resoluter Laertes, Willy Klein und Bruno Ferrand als Totengräber, sowie Holz und Vollmer als Rosenkranz und Güldenstern. Auch die unaufdringlichen, von Fritz Lewy geschaffenen Bühnenbilder waren geschmackvoll und wirksam. Alles in allem bedeutete diese Hamlet-Vorstellung einen großen Tag der Weimarischen Bühne.

Leider kann ein solches Lob nicht der am 24. April 1924 dargebotenen Aufführung des «Macbeth» zugesprochen werden.

Ihr lag zugrunde eine neue Übersetzung Hans Rothe's von recht zweifelhaftem Werte, die jüngst in glänzender Ausstattung bei Meyer & Jessen, München, erschienen ist. Im Nachworte Rothe's zu seiner Ausgabe finden sich allerlei mehr oder weniger anfechtbare, auf z. T. rein subjektive Annahmen gestützte Auslassungen über gewiß nicht zu leugnende Mängel der Textüberlieferung in der Folio von 1623, Ausführungen, auf die hier im einzelnen einzugehen aus Raummangel nicht möglich ist[1]). Jedenfalls ist aber zu den von Rothe beliebten einschneidenden Änderungen des überlieferten Textes kein Übersetzer berechtigt, der sich nicht dem Vorwurf suverän schaltender Willkür aussetzen will.

Was sodann den Wortlaut der Übertragung selbst anlangt, so soll es gerne anerkannt werden, daß Rothe so manche Stelle der Übersetzung Dorothea Tieck's glücklich verbessert hat. Doch steht, ganz abgesehen von einer durch die Sucht nach Modernisierung der Sprache veranlaßten Verwendung unleidlicher Fremdwörter, dem Guten viel Anfechtbares gegenüber, was ein verfeinertes Stilgefühl geradezu empfindlich berühren muß. Ja, vielfach hat man den Eindruck, als habe der Übersetzer den englischen Text gröblich mißverstanden, ohne sich auf Fr. Rückert's Wort «Was philologisch gefehlt ist, vergibst du poetischer Freiheit» berufen zu dürfen. Wollte man boshaft sein, so könnte man seiner Verdeutschung der Worte Macbeth's am Schlusse der 4. Szene des 3. Aktes (Globe Ed. III, 4, 139ff.):

«Böses hab ich im Sinn, es will zur Hand
Und will getan sein, eh' ich's recht verstand»

als Motto über seine Übertragung setzen. Eine Stelle, wie diese, ist wie aus-

[1]) Es sei nur auf die eingehende Besprechung von Rothe's Übersetzung durch Eugen Kilian im vorliegenden Bande verwiesen.

erlesen; denn der englische Wortlaut «*ere they may be scann'd*» bedeutet doch zweifellos soviel, wie: «ehe die Welt es ahnt, was ich vorhabe». Überaus klar dürfte Schiller den ganzen Gedanken ausgedrückt haben, wenn er schreibt:

«Seltsame Dinge wälzt mein Geist bei sich
Herum, die einen raschen Arm erfordern
Und Tat sein müssen, eh' sie Worte sind.»

Man möchte fast versucht sein, Herrn Rothe, wie einst Lessing dem Hauptpastor von Laublingen, eine Art Vademecum zuzustellen, wenn der Raum dazu ausreichte. Wir können uns daher auf nur einige der am meisten augenfälligen Mißverständnisse in der Übersetzung beschränken. So sind in I, 4, 53 die Worte «*the eye wink at the hand*» verkehrt wiedergegeben mit «Das Aug muntre die Hand» statt: «Sieh, Auge, nicht die Hand». (Vgl. Schmidt's Shakespeare-Lexikon unter dem Worte «*wink*».) Am Schlusse von II, 4 (Z. 38) sind Macduff's Worte: «*Lest our old robes sit easier than the new*» ganz unverständlich übertragen mit: «Alt sei der Rock nicht passender als neu» statt: «Gott walte, der neue Rock sei leicht uns, wie der alte». Die Frage Macbeth's in III, 4, 28f. ist übersetzt mit: «Was sagst du, daß Macduff dies große Fest verleugnet?» statt: «Was dünkt euch, daß M. nicht kommen will zu unserer Ladung». In IV, 1, sind die Worte Macbeth's: «*Thou hast harp'd my fear aright*» unverständlich wiedergegeben durch «Du harfst in meine Furcht» statt: «Du trafst den wunden Fleck» (S. Schmidt, a. a. O. unter «*harp*»). In IV, 2, 13 steht der unklaren Rothe'schen Übersetzung der Worte «*as little is the wisdom*» usw. durch «mehr ist Klugheit nicht» entgegen die deutliche Fassung Dorothea's «und nichts ist Klugheit» usw. Ferner gibt die Übertragung von V, 3, 37f. «*not so sick, my lord, as she is troubled with thick-coming fancies*» durch «nicht so krank, Herr, wie sie ein dichter Schwarm von Wirrnis heimsucht, und ihre Ruhe nimmt» ein unentwirrbares Rätsel auf, während die Fassung Dorothea's «nicht so leidend, als tief gestört von schwärmenden Phantomen; sie rauben ihr den Schlaf» den englischen Ausdruck treffend wiedergibt. Auch in V, 4, 15f. sind die Worte «*let our censures attend the true event*» sinnwidrig wiedergegeben durch «Nur gutem Ende folgt gerechter Tadel» statt «Gerechte Rüge laßt folgen erst der wahr gewordenen Tat». Ebenso verkehrt ist die Wiedergabe von V, 5, 17f. «*she should have died hereafter*» usw. durch «Sie wäre später auch gestorben; einmal mußte der Tag für diesen Schrecken sein», statt «Sie hätte später sollen; es war noch Zeit genug für solch ein Wort», und ebenda, V. 30ff. ist unverständlich die Verdeutschung der Worte des Boten «*I should report that which I say I saw, but know not how to do it*» durch «Beinahe meld ich was ich beinah sah; doch kenn ich mich nicht aus», statt «Ich sollte melden das, was ich doch sah, und weiß nicht wie». Unbegreiflich ist es auch, wenn die Stelle V, 8, 18f. «*for it hath cow'd my better part of man*» wiedergegeben wird mit «Mein letzter Teil von Mensch ist eingestürzt» statt «Sie hat gelähmt mein bestes Mannesteil» oder bei Schiller «Sie hat das Beste meiner Manneskraft entnervt». Was aber soll man sagen zu der Wiedergabe der Stelle V, 8, 32ff. «*Before my body I throw my warlike shield*» usw. durch den den Sinn entstellenden Schlußsatz — denn damit endigt Rothe sein Werk —: «Den mächtigen Schild wirfst du vor deinen Leib, willst Zug um Zug — ich kämpfe nicht mit dir — (Macduff schlägt ihn nieder) halt ein — genug». Das heißt denn doch den Sinn der englischen Vorlage auf den Kopf stellen, den «Bräutigam der Bellona» des ersten

Aktes zum fatalistischen Türken machen, der «sich schlachten läßt, wie der Kroat», um das Wort des ersten Kürassiers in «Wallenstein's Lager» zu gebrauchen.

Im Vorstehenden sind nur die gröbsten Versehen erwähnt; doch genügt schon diese Auslese, um das witzige Epigramm, das einst Schlegel gegen Schiller's Verdeutschung geschleudert hatte, Herrn Hans Rothe in den Mund zu legen:

«Macbeth ist aus den Fugen; Schmach und Scham,
Daß ich zur Welt, ihn einzurichten, kam.»

Leider hat nun aber die Rothe'sche Darbietung des «Macbeth», in der die Befugnisse eines Übersetzers ungebührlich überschritten sind, auch den erhofften Erfolg der von Friedrich Sebrecht betreuten Aufführung nicht eben günstig beeinflußt. Immerhin muß der ernstliche und gewissenhafte Fleiß des jugendlichen Regisseurs anerkannt werden, der die Aufführung auf eine gewisse Monumentalität einzustellen bestrebt war. Er hatte den Bühnenraum zweckentsprechend in eine Vorderbühne mit Seitentreppen und in eine Mittel- und Hinterbühne eingeteilt. Statt illudierender Bilder waren im wesentlichen nur Vorhänge in bald buntem, bald dunkelm Farbenton verwendet; mit Hilfe greller, zuweilen allerdings übertriebener Lichteffekte sollte mehrfach wohl eine die Bühnenvorgänge symbolisch erläuternde Wirkung erzielt werden. Im ganzen aber war die Ausstattung von puritanischer Kargheit; die Grundfarbe war düster, nur die sich auf englischem Boden abspielenden Szenen waren in helles Licht getaucht. Das heikle Problem der Hexenszenen war im wesentlichen glücklich gelöst. Verfehlt dagegen war die Auffassung der Mörder, die doch nicht, wie etwa Angelo in «Emilia Galotti» berufsmäßige Meuchler sein dürfen, sondern von Banquo dereinst gekränkte Edelleute oder Krieger sein müssen. Überaus dürftig war auch die Anlage der Bankettszene, ohne jeden königlichen Prunk und Aufwand, wodurch denn auch die Wirkung von Banquo's Erscheinung etwas beeinträchtigt wurde. Durch die «Bearbeitung», in der u. a. fast alle Hinweise auf Macbeth's Heldentum im Schlußakt ausgemerzt sind, waren wohl auch die Schauspieler teilweise ungünstig beeinflußt. Am meisten trat das hervor bei dem Darsteller der Titelrolle, Hans Illiger, der durch eine schon von Anfang an etwas aufdringliche Betonung einer überreizten Nervosität es nicht vermochte, die allmähliche Wandlung vom treuen Vasallen zum Verräter wahrhaft glaubhaft zu machen. Immerhin hatte er große Momente, deren Eindringlichkeit ihre Wirkung nicht verfehlte. Der Vertreterin der Lady, Erika Kristen, deren schauspielerische Begabung auf einem anderen Felde liegt, mangelte es hier und da an königlicher Würde und Hoheit. Neben diesen beiden Hauptträgern der Handlung gab es in den anderen mehr oder weniger anspruchsvollen Rollen einige treffliche Leistungen, die hier nicht alle gewürdigt werden können. Bemerkt sei schließlich noch, daß sich die zahlreichen Verwandlungen bei verdunkelter Bühne mit größtmöglicher Schnelligkeit vollzogen.

Auf den weniger kritisch eingestellten Teil der das Haus bis auf den letzten Platz füllenden Zuschauer machte die etwa 4 Stunden dauernde Vorstellung ohne Zweifel einen starken Eindruck. Dabei sollte man freilich an das Wort denken, das einst Zelter nach einer ihn nicht vollauf befriedigenden Aufführung der Macbeth-Tragödie in Berlin am 16. Dezember 1825 an Goethe schrieb: «Den wollt ich sehn, der solch ein Werk ruinierte!» **Otto Francke.**

«Antonius und Cleopatra» im Burgtheater, 1923.

Eine noch ungedruckte Übersetzung und Einrichtung von Stefan Hock, unter der Spielleitung Albert Heine's mit Bühnenbildern von Alfred Roller, am 26. April herausgebracht. Die Übersetzung, knapp und kräftig im Ausdruck, leichtflüssig ohne Banalität, bietet dem Darsteller einen sprechbaren Text. Sie ist deutsch und ist es nicht auf Kosten der Echtheit. Verständnis und Sorgfalt waren in gleicher Hingabe am Werk, wobei ein Teil des Verdienstes, wie Hock in seinem Vorwort selbst bemerkt, dem für den Shakespeare-Übersetzer kaum mehr entbehrlichen neuen Wörterbuch L. Kellner's gebührt.

Die Berabeitung geht von einem praktischen Gesichtspunkt aus. Das Drama in seiner Urform ist mit seinen 3000 Versen, 60 Personen und 38 Verwandlungen auf unserer Bühne unaufführbar. Gleichwohl kann sie darauf nicht verzichten. Folglich müssen Mittel und Wege gefunden werden, es ihr zu retten. Hock, in dem sich der Literarhistoriker und Philologe mit dem Theaterpraktiker verbindet, bringt nun das Werk auf das Normalmaaß von 1960 Versen, 32 Personen und 22 Verwandlungen herab. Mit theatersicherem Geschick und Geschmack handhabt und modelt er den überumfangreichen Text, weiß durch das Umstellen von Szenen und das Verschieben einzelner Reden wesentliches hervorzuheben und durch energisches Straffen und Zusammenziehen die dramatische Spannung zu steigern, ohne die Kontinuität der Handlung und die organische Entwicklung der Charaktere fühlbar zu gefährden. Eine vielleicht unvermeidliche, darum aber nicht minder empfindliche Einbuße erleiden jedoch diese Vorzüge durch den Ausfall sämtlicher die politischen Wirren und sozialen Mißstände Roms enthüllenden Szenen. Hock hält sie für überflüssig, dem heutigen Theaterinteresse gegenüber für Ballast. Die Absicht, die ihn leitet, ist das Herausheben der für alle Zeiten fesselnden menschlichen Tragödie der beiden Hauptpersonen aus dem Wust des Nebensächlichen, Uninteressanten. Aber seine Absicht geht fehl. Von ihrem historischen Hintergrund losgelöst, aus ihrer zeitlichen Umgebung herausgerissen, ihrer Lebensluft entrückt, verlieren die beiden Helden an elementarer Lebensechtheit wie an Plastik der Gestalt. Ohne die Dekadenz und sittliche Auflösung des entnervten Rom, wie sie das Gastmahl des Pompeius auf seiner Galere zu glänzendstem Ausdruck bringt, — eine Szene mit der übrigens auch schauspielerisch Prächtiges verloren geht — fehlt für das Ausleben der Leidenschaften in den Hauptpersonen der Temperaturmesser. Der Mangel sittlicher Voraussetzungen im Treiben der römischen Triumviren zeigt dem Zuschauer den Boden, aus dem die Hemmungslosigkeit und Wollensunfähigkeit des Antonius natürlich erwachsen. Hock ist in kühnen Strichen fast so wagemütig wie sein Antipode Dingelstedt in kühnen Zusätzen und die Eigenmächtigkeit führt bei aller Gegensätzlichkeit hier wie dort zu einem ähnlichen Ergebnis: hier wie dort verdünnt sich das Menschheitsdrama von welthistorischer Bedeutung zu zwei Paraderollen, die sich, selbst wenn sie die virtuosen Darsteller finden, für die sie berechnet sind, auf Kosten des Ganzen durchsetzen, bei nicht überwältigender Interpretation aber ein Gefühl der Leere und Eintönigkeit erzeugen.

Roller's Bühnenbilder schließen sich wie gewöhnlich in Geist und Auffassung eng an die ihm vorgelegte Fassung des Textes an. Sie unterstreichen mit allem Nachdruck dessen Eigenartigkeit, wie Hock das Drama aus seiner

geschichtlichen Sphäre hebt, so Roller aus seiner natürlichen und lokalen. In der langen Reihe alexandrinischer Gemächer mit ihrem zum Teil über ägyptische Wandmalerei fallenden Schleiervorhängen herrscht phantasievoll, schier unerschöpflich in der Fülle immer neuer, mitunter kaum definierbarer Farbenreize, eine allgemein orientalische Zauberstimmung. Es könnten auch Gemächer aus Tausend und einer Nacht sein. Zweimal ist der Schauplatz ins Freie verlegt, die Zinnen des alexandrinischen Palastes: schwere Dunstatmosphäre mit gespenstisch ungeheuerlichem strahlenlosen Mond; und bei Aktium: flache Strandgegend, schräg geteilt durch eine sandgraue Kakteenhecke, Landschaften, die, an sich von stimmungsvoller Charakteristik, doch örtlich unbestimmt sind. Die römischen Szenen spielen vor einer Wand von Marmorintarsia, ihr vornehmer Prunk scheint Kälte auszuatmen. Roller's Prinzip, die geschlossene Einheitlichkeit seiner szenischen Bilderreihen durch eine einmalige Ausnahme von stärkster Kontrastwirkung zu durchbrechen, spricht auch im «Antonius» sein nachdrückliches Wort. Die Säulenhalle des athenischen Heims der Octavia und des Antonius, allen Ansprüchen der Illusionsbühne gerecht — selbst die buntgemalten plastischen Gruppen des Giebels sind nicht vergessen — mit dem Ausblick auf die von strahlendem Sonnenlicht übergossene Akropolis ist, im Gegensatz zu der orientalischen Üppigkeit und der römischen Nüchternheit eine Verklärung hellenischen Wesens, die einem feierlich jubelnden Hymnus gleichkommt.

Auch die überaus reichen, durch das vorherrschende liebeglühende Rot gekennzeichneten Gewänder sind von einem gerade nur von historischen Motiven beeinflußten Phantasiestil, der sich in den weiblichen Trachten ungebührlich zur herrschenden Mode neigt. Nicht glücklich scheint der spitzfindige Einfall, Cleopatra bei Aktium in einer Art goldgleißender Marsausrüstung auftreten zu lassen, etwa wie sie Rubens für seine Heldenapotheosen liebt. Dieser aus dem Rahmen der Antike fallende, ganz und gar barocke Zug gefährdet durch das Operettenhafte die Gestalt der Cleopatra, die so gut wie die andere Mannstolle auf dem Thron — die große Katharina — doch eine Herrscherin war, oder von Shakespeare wenigstens als solche geschaut ist.

Die pausenlose Aufeinanderfolge der 22 Bilder bei offener, verfinsterter Bühne war ein anerkennenswertes Stück Technik. Was die schauspielerische Leistung betrifft, so konnte man sich nicht darüber täuschen, daß das Burgtheater gegenwärtig über keinen Antonius verfügt, d. h. über keinen Künstler, der ebenso überzeugend wäre als Charakterdarsteller wie als Liebhaber, so daß die erschütterndste Tragödie einer Mannesbrust, das magnetische zum Abgrund Hingezogenwerden bei sehenden Augen, das sich Verliegen und Verlieren eines Helden voll zum Ausdruck käme. Und über keine Cleopatra, d. h. eine Despotin der Liebe, wie alle Despoten selbst Sklave ihrer Leidenschaft, von jener glutvoll sieghaften femininen Zaubergewalt, jener Unentrinnbarkeit des Weibes in seiner Anmut und seiner Furchtbarkeit, die dem Manne zum unfehlbaren Verhängnis werden. Die burgtheater-gemäßeste Arbeit des Abends bot Heine als den Nilwurm überbringender Bauer. Eine Gestalt von orientalischer Farblosigkeit, aschgrau im Gesicht, augenlos, haarlos, hager, hohlstimmig, verkörperte er das blinde Werkzeug in der Hand des Schicksals und stand so in symbolischer Größe, deren düster grotesker Anhauch weitab lag von der überlieferten tölpelhaften Komik dieser Rolle, würdig am Ausgang der gewaltigen Tragödie.

Helene Richter.

Münchener Shakespeare-Aufführungen.

Seit dem letzten Münchener Bericht an dieser Stelle hat die Leitung der Staatstheater ihr Shakespeare-Repertoire nach verschiedenen Seiten in verdienstlicher Weise zu erweitern versucht. «Julius Caesar», «Macbeth», «Maß für Maß» wurden unter der Spielleitung von Erich Engel neu eingeübt. Das relativ beste Ergebnis bot die Römertragödie. Leo Pasetti's erfindungsreiche Kunst hatte eine Reihe vorzüglicher Bühnenbilder geschaffen. Ihr Wesen war Einfachheit und Großzügigkeit. Die Vorteile der früher benutzten Shakespeare-Bühne hatte man leider außer acht gelassen. Statt der durch sie ermöglichten pausenlosen Wiedergabe — eine Zerhackung des Dramas in zahllose durch den Vorhang getrennte Bilder. Schlimmer war, daß der Aufführung jede stilistische Einheitlichkeit fehlte. Expressionistische Gepflogenheiten, direktes Spielen und Sprechen ins Publikum, Vorliebe für statuarisch wirkende Gruppenbildungen — auf der anderen Seite ein hiervon scharf abstechender Naturalismus in Ton und Geste, der für Shakespeare unmöglich ist. Das weitaus Beste des Abends war die Forumszene. Ein ausgezeichnet angelegtes Architekturbild, mit hoch emporführender Freitreppe, eine sehr glückliche Anordnung der dreigeteilten Masse, diese selbst voll Leben und Bewegung, in ihrer Art mustergültig diszipliniert, kein toter Punkt in der umfangreichen und schwer zu bewältigenden Szenenreihe. Trotz der starken äußeren Wirkung freilich ein Bedenken: die hier wie heute so allgemein beliebte «Ballung» der Masse mit rythmisch bewegter Sprache und Geste entspricht nicht dem Charakter der Szene, wie sie bei Shakespeare gedacht ist. Die individuelle Charakterisierung der einzelnen Volksvertreter, hier sehr wichtig, kommt zu kurz. Die ganze Szene war mehr auf den äußeren Effekt als auf Kongruenz mit der Dichtung und innere Wahrheit gestellt. Dem Effekt zuliebe wurde auch die charakteristische Cinna-Episode zum Aktschluß geopfert. Auch der Erscheinung von Caesar's Geist im 4. Akt suchte die Regie einen «neuen» Effekt abzugewinnen. Der Geist blieb unsichtbar. Seine Reden wurden von einer Mehrzahl männlicher Stimmen unisono gesprochen — natürlich ein durch nichts zu rechtfertigender Mißgriff. Die Schlachtenszenen des 5. Aktes wirkten teilweise bildhaft schön; aber Gruppierung und Anordnung waren häufig verfehlt. Der tote Brutus darf den Augen des Zuschauers nicht entzogen sein, wenn Antonius und Octavius seine Grabrede halten. Unter den schauspielerischen Leistungen, die sich auf mäßiger Durchschnittslinie bewegten, vermißte man schmerzlichst den glänzenden Antonius Lützenkirchen's, der zu allen Zeiten zu den besten Leistungen dieses Künstlers gehört hatte und für den er noch heute der berufene Vertreter wäre. Durch die Besetzung der beiden Hauptrollen mit dem schwerer wirkenden Ulmer (Antonius) und dem leichteren, beweglichen Faber (Brutus) wurde das Verhältnis der beiden Gestalten zueinander verschoben.

Der äußere Glanzpunkt, der in dieser Aufführung wenigstens durch die Forumszene vorhanden war, fehlte ganz und gar der Neueinübung des «Macbeth». Diese Tragödie sollte man nicht spielen, wenn man für die Titelrolle nicht den hierfür notwendigen überragenden tragischen Schauspieler besitzt. Ein Darstelller, der an anderer Stelle Hervorragendes leistet, in Dialektrollen und in allen Aufgaben, die zum Naturburschen hinneigen, vermag dafür, auch

bei ernstlichster Bemühung, keinen Ersatz zu bieten. Auch Banquo erfordert einen ersten Charakterspieler, nicht einen Schauspieler, der in derbkomischen Rollen seinen Mann stellt. In den wichtigsten Szenen des Stückes, an seinen Höhepunkten, versagte die Regie. Die Mordnacht blieb kalt und stimmungslos, das Unwetter mit dem furchtbaren Drohen seiner Donnerschläge, der wichtigste Mitspieler dieses Aktes, war ausgeschaltet. Das Bankett war nüchtern und eindruckslos. Banquo's Geist, der nur auf dem leer stehenden Sitze sichtbar zu werden hat, darf nicht spazieren gehen, wenn er nicht an die von Tieck so köstlich ironisierte Inszenierung des früheren englischen Theaters erinnern soll. Die Hexenszenen verlangen kein wüstes Gekreische, sondern einen unheimlichen Flüsterton, wenn sie gespenstisch wirken sollen. Auch dürfen sie nicht zu zwei Dritteln von Männern, zu einem Drittel von einer Frau gespielt werden. Entweder das eine oder das andere — es gibt keine männlichen und weiblichen Hexen! Das alte, dem Text schnurstraks widersprechende Komödiantenmätzchen, daß Macbeth auf der Bühne fällt, wird dadurch nicht verbessert, daß «Bellona's Bräutigam» von seinem Gegner erwürgt wird (!). Für die neue Ausstattung hatte Adolf Linnebach, der von Dresden berufene vortreffliche Theatertechniker, verantwortlich gezeichnet. Sie schuf einige sehr schöne und eindrucksvolle szenische Bilder, die freilich dem besonderen Zwecke nicht immer dienlich waren. Die große Schlußszene des 4. Aktes («Laß uns den stillen Schatten suchen») darf nicht vor einem architektonischen Hintergrund, einem finsteren Burgtor, gespielt werden; sie verlangt ein sonniges landschaftliches Freilichtbild, wenn ihre Stimmung zur Geltung kommen soll. Daß man das Hexenterzett vor Macbeth's erstem Auftritt («Wo warst du, Schwester?» «Schweine gewürgt»), ferner die Gestalt der Hecate, ja sogar die unentbehrliche Kontrastszene der Lady Macduff aus dem Stücke herausstreicht, sollte unmöglich sein an einer Stätte, die sich ihres «gepflegten Theaters» rühmt.

Für das Künstlertheater wurde «Maß für Maß» neu eingeübt. Mit neuen Dekorationen des Malers Seewald. Weshalb die schöne Ausstattung, die das Stück s. Zt. durch die hervorragende Kunst von Julius Diez in München erfahren hatte, in die Rumpelkammer gestellt wurde, war nicht einzusehen. Sie wurde nicht durch etwas Besseres ersetzt. Auch sonst bedeutete die Neueinübung ein Werk der Zerstörung auf ganzer Linie gegenüber der guten und feinabgestimmten Aufführung, in der das Stück in der Ära Speidel einige 50 mal am Residenztheater gespielt worden war. Die durchgehende Neubesetzung war keine Verbesserung gegen früher. Lucio, der äußerlich ein eleganter Edelmann sein muß, wenn die Situationen nicht jede Möglichkeit verlieren sollen (seine Gespräche mit dem Herzog), wurde zu einem Rauhbein und Rüpel gemacht und durfte sich erkühnen, Shakespeare's Text durch zahlreiche Extempores zu bereichern. Die burlesken Elemente des Stückes wurden karikiert und mit aufdringlichen Mätzchen aufgeputzt. Im Einklang mit der heute so beliebten «Nacktspielerei», einer der widerwärtigsten Ausgeburten des «modistischen» Theaters, durfte der Scharfrichter Grauslich seinen völlig entblößten Oberkörper präsentieren, ohne daß die Leitung ahnte, daß durch den ekelhaften Naturalismus dieses Anblicks der ganze Humor der köstlichen Gestalt mehr oder minder vernichtet wurde. Shakespeare's Geist hat mit dem Materialismus des Fleisches nichts zu tun. Die schöne Rolle der Isabella fand in der begabten Annemarie Holtz eine Darstellerin, die auch hier ihre starke Befähigung zeigte und

viele schöne Einzelheiten brachte — zu einem ausgeglichenen Gesamtbild vermochten sie sich freilich noch nicht zusammenzuschließen.

Dem Residenztheater wurden zwei Lustspiele zugeführt: «Die Komödie der Irrungen» in neuer Einübung (Regie: Fritz Basil) und «Die lustigen Weiber von Windsor» als Neuigkeit für München (Regie: Erwin Faber). Die «Irrungen» wurden ohne Pause, in einem Zuge und flottestem Tempo an den Augen des Zuschauers vorübergejagt. Der Schauplatz, ein Straßenbild, blieb während des ganzen Stückes unverändert. Daß die burlesken Wirkungen, teilweise zu Übertreibungen schlimmster Art gesteigert, die unbedingte Oberhand gewannen über die ernsten und poetischen Elemente, die auch in dieser leichtgezimmerten Jugendarbeit nicht ganz fehlen, steht im Einklang mit der heute leider allgemein herrschenden Zeitmode, in Shakespeare's Lustspiel, auf Kosten der romantischen Bestandteile, ausschließlich die Burleske zu betonen. Dieser Brauch rächte sich noch mehr an der Aufführung der «Lustigen Weiber», die einen bedauerlichen Tiefstand der künstlerischen Kultur aufwies. Der an sich verdienstlichen Erstaufführung des selten gesehenen Stückes, das trotz Nicolai und Verdi einer starken Bühnenwirkung sicher ist, wurde, statt daß man das Original mit einigen zweckmäßigen Kürzungen spielte, die bei Reclam erschienene Bearbeitung von Alfred Halm zugrunde gelegt. Sie ist allzu willkürlich und arbeitet mehr als zulässig mit possenhaften Zusätzen. Ein unglaublicher Mißgriff: die Umwandlung der ergötzlichen Gestalt des radebrechenden walisischen Pfarrers in einen Stotterer. Die Verkehrtheiten der Bearbeitung wurden noch überboten durch eine Aufführung, die das behagliche Lustspiel mit seiner trauten Erinnerung an Altenglands heimischen Boden und das lustige Plätschern der Themse, zu einer vollkommenen Farce herabdrückte. Eine fortwährend sich selbst parodierende Darstellung verwandelte die charakteristischen Figuren des Stückes in unmögliche Karikaturen — für den Geschmack der heutigen Geistesaristokratie! Eine solche Darstellung wird nur dann aus der Ungenießbarkeit herausgerissen, wenn komische Begabungen ersten Ranges zur Verfügung stehen. Aus dem Mittelmaß des hier Gebotenen ragte nur der gut angelegte Schaal von Beneckendorf einigermaßen erfreulich heraus. Der schwächliche Falstaff der «Lustigen Weiber» ist und bleibt eine wenig dankbare Aufgabe für den Darsteller, auch wenn ein tüchtiger Schaupsieler wie Basil sich um ihn bemüht. Der letzte Akt im Windsor-Park, der bei Beerbohm-Tree s. Zt. die ganze mondscheindurchwobene Poesie dieser Szenen in mustergültiger Weise wiedergab, wurde in seiner nüchternen Kälte und Stimmungslosigkeit jeder Wirkung beraubt. An anderer Stelle, so bei der Straße, dem Innern der Schenke boten wenigstens die gelungenen Bühnenbilder Pasetti's einigen Ersatz für das, was die Aufführung in der Hauptsache schmerzlich vermissen ließ.

Auch die Kammerspiele, Münchens anregendstes Theater, waren vom Ehrgeiz beseelt, ihr vorwiegend modernes Repertoire durch eine Shakespeare-Aufführung literarisch aufzuputzen. Man spielte «Was ihr wollt» unter Falckenberg's Regie. Daß man an Stelle der erprobten und hier geradezu mustergültigen Übersetzung Schlegel's die neue Übertragung Rothe's wählte, wurde als Besserung nur von denen begrüßt, die grundsätzlich in allem Neuen einen Fortschritt bewundern zu müssen glauben. Als eine wirkliche Wohltat aber wurde es gegenüber den Aufführungen der Staatstheater empfunden, daß die beliebte Zer-

stückelung in «Bilder» unterblieb und der Zusammenhang mittels dunkler offener Verwandlungen gewahrt wurde. Nur die Zerdehnung jeder Verwandlungspause durch überleitende Musikstücke war entbehrlich. Sie ist weit mehr störend als förderlich. In der dekorativen Ausstattung Reigbert's, die hin und her schwankte zwischen Traditionellem und futuristischen Anwandlungen (Spielschachteldekorationen!) vermochte nur einiges Wenige zu befriedigen. Die Darstellung betonte auch hier wieder in ungebührlicher Weise die Burleske, Clownerie in maßloser Übertreibung, ohne daß der körperliche und stimmliche Aufwand den wirklichen Humor meist zu ersetzen vermochte. Man suchte dem Theaterzettel gerecht zu werden, der dem Stück den bezeichnenden Untertitel «Fastnacht» (Twelfth night!) gegeben hatte. Poesie und Romantik kamen, wie durchweg bei den heutigen deutschen Aufführungen, zu kurz. Auch die begabte Sybill Binder als Viola vermochte, trotz ihrer großen Eignung für das Gesamtbild der Rolle und vieler schöner Einzelheiten, in diesem Falle nicht viel zu retten, da die Verkörperung, der süßen Melancholie allzusehr entbehrend, zu einseitig auf komische Wirkungen gestellt war und sich allzuviele rein spielerische, parodistische Töne in die Darstellung mischten. Und doch kam ihr die neue Übersetzung hier insofern zu Hilfe, als sie das Lied «Komm herbei, Tod» nicht durch den Narren, sondern durch Viola singen läßt — eine begrüßenswerte Änderung Rothe's, zu der sich vor vielen Jahrzehnten schon, auf anderem Wege zu demselben Ergebnis gelangend, Ed. Devrient in seiner Bühnenbearbeitung des Stückes entschlossen hatte. **Eugen Kilian.**

Stadttheater Bochum.

Viel Lärm um nichts.

Um den Zwiespalt zwischen der tief tragischen und der feinen humorvollen Handlung in «Viel Lärm um nichts» zu verdecken, stellte Saladin Schmitt das ganze Geschehen in eine romantische Atmosphäre, in der alle Tragik entschieden in den Hintergrund trat und selbst das frivole realistische Element phantastisch umschimmert war, spielte das Stück im Stile einer Märchenkomödie, in deren buntem Treiben die Frage nach Moral und Recht verstummte und die ironische Note sich doch vornehmlich meldete. Auf das Romantische und Phantastische abgestimmt waren auch Johannes Schröder's Bühnenbilder, die sich mit Hilfe der Drehbühne in knapp $2^1/_2$ Stunden, nur durch eine Pause unterbrochen, bei offener Verwandlung wirbelnd bewegt abwickelten; Palastinneres und Garten waren festlich prunkhaft hergerichtet, die Gartenszenerie wurde durch kleine Änderungen variiert, die vier Zimmerszenen waren in zwei Stockwerkbauten untergebracht, Treppen und Podeste ermöglichten ein hurtiges Auf und Ab der Darstellung. Behaglich breit angelegt waren die stegreifartigen Konstablerszenen, deren Führung man einem Künstler von beglaubigter komischer Kraft (John Schmidt) anvertraut hatte. Ein besonderes Wort verdient die neue Musik von Emil Peeters, welche Ironie und Romantik zum charakteristischen Ausdruck brachte; die kurze, melodiöse, farbenfreudige Ouvertüre vergegenwärtigte der Vorstellung wieder die Zeit der Renaissance und die Landschaft des Südens; das südliche Fest wurde mit Tanzrhythmen jener Zeit unter-

strichen; die Ausführung der Intrige begleiteten schwere düstere Akkorde, in welche hinein plötzlich ein drohender Trommelwirbel bricht, der dann wieder die Überleitung zu dem grotesken Auftrittsmarsch der Bürgerwache bildet. Die beiden letzten Bilder vor der Kirche wurden durch einen Hochzeitsmarsch verbunden. Am Schluß feierten dann Versöhnung und Frohsinn Triumph in einem fröhlichen Walzer. **Karl Arns.**

Stadttheater Essen.

Troilus und Cressida.

Die Inszenierung von «Troilus und Cressida» im April 1923 in der Bühnenbearbeitung von Wilh. v. Scholz mit ihrer glücklichen Überwindung der Schwierigkeiten, welche die Mischung so heterogener Elemente bietet, darf nach der Aufführung im Württembergischen Landestheater als ein weiterer gelungener Versuch gelten, das angeblich szenisch unwirksame Stück in einem neuen Gewande dem modernen deutschen Spielplan einzuverleiben. Der Spielleiter S. Fuchs wußte die geistige Atmosphäre zu schaffen, indem er im Sinne Shakespeare's die Satire ins Allgemein-Menschliche erhob. Er betonte auch den heiteren Gesamtcharakter, ohne, wie es so nahe gelegen hätte, in den parodistischen Stil einer Offenbachiade zu geraten. Sofort als der Chorus uns über den ersten Schauplatz in Kenntnis setzte, stand man auf shakespearischem Boden und ließ sich trotz aller weiteren Illusionsvernichtung willig in die «bitter-süße» Stimmung der Tragikomödie überleiten. Den Intentionen der Spielleitung entsprach aufs glücklichste der mit einfachsten Mitteln (graue Mauer mit seitlichen Tortürmen) hergerichtete Einheitsschauplatz. Die Veränderung geschah ebenso einfach, wenn nicht die elisabethanische Tafel mit Aufschrift genügte. Musik, Beleuchtung, Zwischenvorhang taten bei Gelegenheit ein übriges. Der neutrale zeitlose szenische Rahmen, der auf jede barocke Stilisierung verzichtete, verdeutlichte die ungeschichtliche Tendenz des Stückes, die auch in der Gewandung gewahrt wurde, da das Kostüm-Kunterbunt weder homerisch noch karnevalistisch war, sondern sich immer in den Grenzen des guten Geschmacks hielt. Die Einheitsszene mit der Einbeziehung des überbauten Orchesters nach der Anweisung des Bearbeiters konzentrierte die Dichtung und trug wesentlich zum ungezwungenen Ablauf der nur durch eine Pause zerrissenen Handlung bei. Auch das Darstellerische war trotz einzelner Unebenheiten von einheitlichem Geiste getragen. Ohlsen als Thersites war äußerlich kein schwärendes Scheusal, so sehr sein Mund auch giftgeiferte; er war wirklich ein leuchtender Sprecher Shakespeare's; er kam uns menschlich nahe und vermochte sogar den Kontakt mit dem Publikum herzustellen. Der Pandarus Grahlow's hatte weniger von den schmierigen Kuppler an sich als von einem drolligen geschwätzigen Onkel; er stammte aus dem Gefilde der Poloniusse. Die Cressida Gisela König's war nicht minder triebhaft kokett als weiblich gefühlvoll. Fein karikiert, frei von allzu pompösen Allüren waren auch die Krieger und Helden. So darf diese Neueinstudierung in ihrer Abrundung als ein voller Erfolg bezeichnet werden.

Karl Arns.

Statistischer Überblick

über die Aufführungen Shakespeare'scher Werke auf den deutschen und einigen außerdeutschen Bühnen in den Jahren 1922 und 1923.

Aachen, Stadttheater,
1922: Kaufmann 7. — Pericles 6.
1923: Hamlet 10. — Pericles 1.

Aalen — siehe bei Stuttgart, Württemberg. Volksbühne.

Aibling (Bad) — siehe bei München, Bayer. Landesbühne.

Algesheim — siehe bei Darmstadt, Hessische Landes-Wanderbühne.

Allenstein, Landestheater Süd-Ostpreußen,
1923: Kaufmann 9 (davon je 1 in Dt. Eylau, Lötzen, Marienwerder, Osterode, Rössel, Sensburg, Wartenburg). — Othello 8 (davon je 1 in Bischofsburg, Ortelsburg, Osterode, Rössel, Sensburg).

Alsfeld — siehe bei Darmstadt, Hessische Landes-Wanderbühne.

Altena (Westf.), Freilichttheater Burg Altena,
1922: Widerspenstige 1 (Verein z. Veranstaltung v. Festspielen). Weiteres siehe bei Münster i. W., Stadttheater.
1923: siehe bei Münster i. W., Stadttheater.

Altenburg (Thür.), Landestheater,
1922: Was ihr wollt 1. — Hamlet 5.
1923: Widerspenstige 5.

Altenkirchen — siehe bei Frankfurt a. M., Künstler-Theater f. Rhein u. Main.

Altona, Stadttheater,
1923: Komödie d. Irrungen 14. — Kaufmann 13.

Alzey — siehe bei Darmstadt, Hessische Landes-Wanderbühne.

Amberg — siehe bei München, Bayer. Landesbühne.

Annaberg i. Erzgeb., Stadttheater (Obererzgeb. Städtebundtheater),
1922: Kaufmann 13 (davon je 1 in Geyer u. Schwarzenberg).
1923: Was ihr wollt 6 (davon 1 in Geyer).

Ansbach — siehe bei München, Bayer. Landesbühne.

Arnstadt, Schwarzburg. Landestheater,
1922: Sommernachtstraum 1.
1923: Was ihr wollt 3 (davon 1 in Sondershausen). — Wintermärchen 3.

Aschaffenburg — siehe 1. bei Frankfurt a. M., Künstlertheater f. Rhein u. Main, 2. bei München, Bayer. Landesbühne, 3. bei Würzburg, Stadttheater.

Aue i. Erzgeb. — siehe bei Chemnitz, Städtisches Theater.

Auerbach — siehe bei Falkenstein, Vereinigte Theater.

Augsburg, Stadttheater,
1922: Widerspenstige 4. — Hamlet 4.
1923: Sommernachtstraum 1 (Gastspiel d. Münchener Kammerspiele). — Was ihr wollt 5.

Aussig a. E., Stadttheater,
1923: Hamlet 5.

Baden-Baden, Städtische Schauspiele,
1922: Richard II. 4. — Hamlet 1 (Kurhausbühne). — Lear 4.
1923: Sommernachtstraum 5. — Lärm um nichts 5 (davon 3 auf d. Kurhausbühne).

Barmen, Stadttheater,
1922: Sommernachtstraum 1. — Was ihr wollt 3. — Julius Caesar 2. — Hamlet 7.
1923: Wie es euch gefällt 3. — Was ihr wollt 1. — Lear 3.

Basel, Stadttheater,
1923: Hamlet 4. — Wintermärchen 5.

Bensheim — siehe bei Darmstadt, Hessische Landes-Wanderbühne.

Berlin, Staatliches Schauspielhaus (am Gendarmenmarkt),
1922: Richard III. 10. — Othello 14. — Macbeth 10.
1923: Lärm um nichts 1. — Macbeth 3.

—, Deutsches Theater,
1922: Richard II. 9. — Was ihr wollt. 3 — Hamlet 4.
1923: Hamlet 7.

—, Großes Schauspielhaus,
1922: Widerspenstige 38.
1923: Sommernachtstraum 14. — Widerspenstige 5. — Hamlet 3. — Lear 21.

—, Deutsches Künstler-Theater,
1922: Hamlet 3 (Gastspiel d. Moskauer Künstler-Theaters).

—, Lessing-Theater,
1923: Wie es euch gefällt 46. — Was ihr wollt 5.

Berlin, Volksbühne,
1922: Lear 27.
1923: Die lustigen Weiber 29. — Wintermärchen 36.
—, Theater am Nollendorfplatz,
1922: Kaufmann 3. — Was ihr wollt 3.
—, Zentraltheater,
1922: Widerspenstige 3.
1923: Othello 10.
—, Artushof-Theater,
1923: Othello 3.
—-*Charlottenburg* — siehe Charlottenburg (-Berlin).
—-*Steglitz*, Schloßparktheater (Großes Haus),
1922: Der Liebe Leid u. Lust 9.
Bern, Stadttheater,
1922: Othello 2. — Sturm 4. — Wintermärchen 1.
1923: Romeo 4. — Hamlet 3. — Wintermärchen 2.
Bernburg, Stadttheater,
1922: Kaufmann 3.
1923: Othello 1 (in Staßfurt).
Betzdorf — siehe bei Frankfurt a. M., Künstler-Theater f. Rhein u. Main.
Beuthen (O.-Schl.), Stadttheater,
1923: Othello 6 (davon 2 in Hindenburg).
Bexbach — siehe bei Kaiserslautern, Landestheater f. Pfalz u. Saargebiet.
Biberach — siehe bei Stuttgart, Württemberg. Volksbühne.
Bieber — siehe bei Darmstadt, Hessische Landes-Wanderbühne.
Bielefeld, Stadttheater,
1922: Sommernachtstraum 8. — Widerspenstige 2. — Hamlet 4.
1923: Hamlet 1.
Bingen — siehe bei Darmstadt, Hessische Landes-Wanderbühne.
Bischofsburg — siehe bei Allenstein, Landestheater Süd-Ostpreußen.
Bochum, Stadttheater,
1922: Der bestrafte Brudermord 1 — Julius Caesar 9. — Lear 4. — Wintermärchen 9.
1923: Julius Caesar 1.
Bonn, Stadttheater,
1922: Komödie der Irrungen 6. — Romeo 5. — Was ihr wollt 12. — Othello 11. — Macbeth 6.
1923: Sommernachtstraum 13. — Widerspenstige 7. — Othello 2. — Lear 5.
Bottrop i. W., Volks- u. Operetten-Theater,
1922: Othello 4.
Bous — siehe bei Kaiserslautern, 1. Landestheater f. Pfalz u. Saargebiet, 2. Künstlerische Volksbühne d. Pfalz.
Brandenburg a. d. H., Stadttheater,
1922: Othello 6.
Braunschweig, Braunschw. Landestheater,
1922: Othello 4 (davon 1 in Wolfenbüttel). — Sturm 4.
1923: Kaufmann 7. — Macbeth 3.
Brebach — siehe bei Kaiserslautern, Landestheater für Pfalz u. Saargebiet.
Bremen, Stadttheater am Wall,
1922: Romeo 3. — Was ihr wollt 2. — Hamlet 8. — Coriolan 5.
1923: Sommernachtstraum 1. — Kaufmann 4. — Romeo 1. — Was ihr wollt 3. — Othello 2. — Coriolan 1.
—, Stadttheater an der Weide,
1923: Was ihr wollt 3. — Othello 2.
—, Schauspielhaus,
1922: Sommernachtstraum (Hochzeitsakt) 1.
1923: Die lustigen Weiber 9. — Wintermärchen 8.
Breslau, Lobe-Theater,
1922: Kaufmann 18. — Othello 4. — Macbeth 4.
1923: Kaufmann 17. — Was ihr wollt 23.
Brieg, Stadttheater,
1922: Othello 2.
Brünn, (Deutsches) Schauspielhaus,
1922: Kaufmann 1. — Widerspenstige 4. — Hamlet 4. — Othello 1. — Macbeth 3. — Pericles 5.
1923: Macbeth 1.
Brüx, Stadttheater,
1922: Hamlet 1.
1923: Romeo 1. — Widerspenstige 1.
Bunzlau, Stadttheater,
1923: Kaufmann 4. — Wintermärchen 1.
Butzbach — siehe bei Darmstadt, Hessische Landes-Wanderbühne.
Calw — siehe bei Stuttgart, Württemberg. Volksbühne.
Cassel, Staatstheater,
1922: Kaufmann 5. — Othello 6. — Timon 2.
1923: Macbeth 4.
Celle, Freie Volksbühne,
1922: Romeo 1.
1923: Kaufmann 1. — Othello 1.

Charlottenburg (-Berlin), Schiller-Theater,
1922: Wintermärchen 46.
Chemnitz, Neues Stadttheater,
1922: Richard III. 8. — Romeo 1. — Wintermärchen 11.
1923: Richard III. 5. — Was ihr wollt 7. — Lear 10.
—, Städtisches Theater (Direktion Ludw. Holler),
1922: Romeo 1 (in Aue i. Erzgeb.).
Cleve a. Rh., Stadttheater,
1922: Was ihr wollt 2.
Coblenz, Stadttheater,
1922: Richard III. 3.
1923: Kaufmann 7. — Romeo 6.
Coburg, Landestheater,
1922: Romeo 2. — Hamlet 3.
1923: Wintermärchen 3.
Cöln, Schauspielhaus,
1922: Kaufmann 15. — Romeo 2. — Lear 5. — Antonius u. Kleopatra 10.
1923: Kaufmann 3. — Romeo 14. — Othello 8. — Macbeth 8. — Antonius u. Cleopatra 1.
—, Theater am Friesenplatz,
1922: Widerspenstige 12.
—, Freie Volksbühne im Metropoltheater,
1923: Die beiden Veroneser 4. — Sturm 19.
Cöthen (Anh.), Tivoli-Theater,
1923: Othello 3.
Cottbus, Stadttheater,
1922: Richard III. 6. — Kaufmann 5. — Hamlet 1.
Crefeld, Stadttheater,
1922: Was ihr wollt 3. — Hamlet 1.
1923: Romeo 6. — Was ihr wollt 15.
Danzig, Stadttheater,
1922: Romeo 3. — Macbeth 3.
1923: Othello 1.
Darmstadt, Landestheater,
1922: Richard III. 2. — (Kleines Haus:) Komödie der Irrungen 7.
1923: (Großes Haus:) Lärm um nichts 11. — (Kleines Haus:) Komödie der Irrungen 1.
—, Hessische Landes-Wanderbühne,
1922: Widerspenstige 13 (davon 2 in Offenbach, je 1 in Alzey, Bingen, Gau-Algesheim, Gernsheim, Groß-Gerau, Gr.-Umstadt, Ingelheim, Michelstadt, Schotten, Vilbel, Viernheim). — Was ihr wollt 14 (davon 2 in Offenbach, je 1 in Alsfeld, Bensheim, Bieber, Butzbach, Friedberg, Gr.-Gerau, Grünberg, Lauterbach, Lich, Michelstadt, Seligenstadt, Viernheim).
1923: Romeo 17 (davon je 2 in Bingen u. Offenbach, je 1 in Algesheim, Alsfeld, Bensheim, Butzbach, Friedberg, Fürfeld, Gr.-Umstadt, Grünberg, Ingelheim, Michelstadt, Schotten, Seligenstadt, Viernheim). — Widerspenstige 5 (davon je 1 in Butzbach, Friedberg, Grünberg, Lich). — Was ihr wollt 9 (davon 2 in Bingen, je 1 in Algesheim, Gr.-Umstadt, Ingelheim, Klein-Steinheim, Pfungstadt, Weinheim, Wendelsheim).
Dessau, Friedrich-Theater,
1922: Kaufmann 2.
1923: Sommernachtstraum 7. — Othello 5.
Detmold, Lippesches Landestheater,
1922: Was ihr wollt 2 (davon 1 in Paderborn). — Hamlet 1.
1923: Komödie der Irrungen 3 (davon 1 in Paderborn). — Sommernachtstraum 2.
Deutsch-Eylau — siehe bei Allenstein, Landestheater Süd-Ostpreußen.
Diez — siehe bei Frankfurt a. M., Künstler-Theater f. Rhein u. Main.
Dillingen — siehe bei a) Kaiserslautern, 1. Landestheater f. Pfalz u. Saargebiet, 2. Künstlerische Volksbühne d. Pfalz, b) München, Bayer. Landesbühne.
Dinkelsbühl — } siehe bei München,
Donauwörth — } Bayer. Landesbühne.
Dortmund, Stadttheater,
1922: Romeo 8. — Lear 16 (davon 5 in Gelsenkirchen).
1923: Widerspenstige 7. — Othello 4. — Lear 1 (in Gelsenkirchen).
Dresden, (Staatliches) Schaupsielhaus,
1922: Sommernachtstraum 6. — Richard II. 5. — Romeo 11. — Widerspenstige 5. — Was ihr wollt 4.
1923: Sommernachtstraum 4. — Romeo 7. — Widerspenstige 4. — Was ihr wollt 6. — Macbeth 11.
Dudweiler — siehe bei Kaiserslautern, Landestheater f. Pfalz u. Saargebiet.
Düren, Rheinische Landesbühne,
1922: Kaufmann 8 (davon 2 in Grevenbroich, je 1 in Eus-

kirchen, Homberg, Moers, Odenkirchen).

Düren, Stadttheater,
1922: Othello 1.

Dürkheim (Bad) — siehe bei Kaiserslautern, Künstlerische Volksbühne d. Pfalz.

Düsseldorf, Stadttheater,
1922: Kaufmann 1. — Julius Caesar 8. — Macbeth 4.

—, Schauspielhaus,
1922: Widerspenstige 3 (davon 1 in Gelsenkirchen). — Hamlet 16 (davon 3 in Gelsenkirchen).

Duisburg, Stadttheater,
1922: Der bestrafte Brudermord (Wiedergabe d. engl. Komödianten) 1. — Julius Caesar 7. — Lear 3. — Wintermärchen 10.

Ebingen — siehe bei Stuttgart, Württemberg. Volksbühne.

Eger, Stadttheater,
1922: Othello 1.

Eilsen (Bad), Kurtheater,
1922: Sommernachtstraum 1.

Eisenach, Stadttheater,
1922: Romeo 8.
1923: Sommernachtstraum 2. — Kaufmann 7.

Elberfeld, Stadttheater,
1922: Sommernachtstraum 1. — Was ihr wollt 5. — Julius Caesar 4. — Hamlet 6.
1923: Wie es euch gefällt 3. — Lear 4.

Ellwangen — siehe bei Stuttgart, Württemberg. Volksbühne.

Erfurt, Stadttheater,
1922: Kaufmann 5. — Romeo 3.
1923: Sommernachtstraum 6. — Romeo 2.

Essen, Stadttheater,
1922: Widerspenstige 12.
1923: Troilus 10.

—, Schauspielhaus,
1923: Was ihr wollt 21.

Eßlingen, Stadttheater,
1923: Kaufmann 2.

Euskirchen — siehe bei Düren, Rheinische Landesbühne.

Falkenstein (u. *Auerbach*), Vereinigte Theater,
1922: Othello 4 (davon 1 in Auerbach).

Feuerbach — siehe bei Stuttgart, Württemberg. Volksbühne.

Flensburg, Stadttheater,
1922: Widerspenstige 4. — Macbeth 4.
1923: Sommernachtstraum 5.

Frankenthal — siehe bei Kaiserslautern, 1. Landestheater f. Pfalz u. Saargebiet, 2. Künstlerische Volksbühne d. Pfalz.

Frankfurt a. M., Schauspielhaus,
1922: Richard III. 6. — Sommernachtstraum 31.
1923: Richard III. 3. — Sommernachtstraum 5. — Macbeth 14.

—, Neues Theater,
1922: Komödie der Irrungen 11. — Kaufmann 2. — Widerspenstige 11.

—, Künstler-Theater f. Rhein u. Main,
1922: Was ihr wollt 22 (davon je 1 in Aschaffenburg, Betzdorf, Diez, Fulda, Gelnhausen, Hersfeld, Höchst, Homburg, Idar, Kirchhain, Kirn, Kreuznach, Limburg, Marburg, Mayen, Neuwied, Oberstein, Siegen, Wetzlar).
1923: Lärm um nichts 14 (davon 2 in Weilburg, je 1 in Altenkirchen, Aschaffenburg, Betzdorf, Fulda, Homburg, Limburg).

Frankfurt a. O., Stadttheater,
1922: Kaufmann 4.

Freiberg (Sa.), Stadttheater,
1923: Was ihr wollt 3.

Freiburg i. Br., Stadttheater,
1922: Romeo 5. — Sommernachtstraum 7. — Macbeth 3.

Freising — siehe bei München, Bayer. Landesbühne.

Friedberg — siehe bei Darmstadt, Hessische Landes-Wanderbühne.

Friedrichshafen — siehe bei Stuttgart, Württemberg. Volksbühne.

Friedrichsthal — siehe bei Kaiserslautern, Landestheater f. Pfalz u. Saargebiet.

Fürfeld — s. b. Darmstadt, H. L.-Wanderbühne.

Fürth i. B., Stadttheater,
1922: Sommernachtstraum 1.
1923: Sommernachtstraum 3.

Füssen — siehe bei München, Bayer. Landesbühne.

Fulda — siehe bei Frankfurt a. M., Künstler-Theater f. Rhein u. Main.

Gaualgesheim — siehe bei Darmstadt, Hessische Landes-Wanderbühne.

Geislautern — siehe bei Kaiserslautern, Landestheater f. Pfalz u. Saargebiet.

Geislingen — siehe bei Stuttgart, Württemberg. Volksbühne.

Gelnhausen — siehe bei Frankfurt a. M., Künstler-Theater f. Rhein u. Main.

Gelsenkirchen — siehe bei 1. Dortmund, Stadttheater, 2. Düsseldorf, Schauspielhaus.
Gera, Reußisches Theater,
1922: Lärm um nichts 8. — Was ihr wollt 7. — Hamlet 3.
1923: Widerspenstige 8. — Hamlet 3. — Lear 6.
Gernsheim — siehe bei Darmstadt, Hessische Landes-Wanderbühne.
Geyer — siehe bei Annaberg i. Erzgeb., Stadttheater.
Gießen, Stadttheater,
1922: Romeo 4.
1923: Othello 2.
Gladbeck i. W., Stadttheater,
1923: Romeo 5.
—, siehe auch bei Oberhausen, Stadttheater.
Glatz — siehe bei Neurode (Eulengeb.), Neues Stadttheater.
Glauchau, Stadttheater,
1923: Was ihr wollt 1 (Gastspiel d. Leipziger Schauspielhauses).
Gleiwitz (O.-Schl.), Stadttheater,
1923: Was ihr wollt 4.
Glogau, Stadttheater,
1923: Romeo 9 (davon 1 in Neusalz).
Gmünd — siehe bei Stuttgart, Württemberg. Volksbühne.
Godesberg a. Rh., Mittelrheinische Verbandsbühne,
1922: Die beiden Veroneser 5. — Was ihr wollt 4.
Göppingen — siehe bei Stuttgart, Württemberg. Volksbühne.
Görlitz, Stadttheater,
1922: Widerspenstige 2.
Göttingen, Stadttheater,
1922: Romeo 1.
1923: Hamlet 5.
Gotha, Landestheater,
1922: Romeo 3.
1923: Wintermärchen 3.
Graz, Schauspielhaus,
1922: Romeo 3. — Ende gut, alles gut 2.
1923: Richard III. 6.
—, Opernhaus,
1922: Hamlet 1.
1923: Hamlet 1.
Grevenbroich — siehe bei Düren, Rheinische Landesbühne.
Gr.-Gerau — *Gr.-Umstadt* — *Grünberg* — siehe bei Darmstadt, Hessische Landes-Wanderbühne.
Grünberg i. Schl., Stadttheater,
1923: Hamlet 3.
Grünstadt — siehe bei Kaiserslautern, 1. Landestheater f. Pfalz u. Saargebiet, 2. Künstlerische Volksbühne der Pfalz.
Guben, Stadttheater,
1923: Othello 4.
Günzburg — *Gunzenhausen* — siehe bei München, Bayer. Landesbühne
Habelschwerdt — siehe bei Neurode (Eulengeb.), Neues Stadttheater.
Hagen (Westf.), Städtisches Schauspielhaus,
1923: Maß für Maß 5. — Weiteres siehe bei Münster i. W., Stadttheater.
Halberstadt, Stadttheater,
1922: Sommernachtstraum 6.
1923: Was ihr wollt 3. — Hamlet 2. — Othello 2.
Hall — siehe bei Stuttgart, Württemberg. Volksbühne.
Halle (Saale), Stadttheater,
1923: Othello 8. — Macbeth 8.
—, Thalia-Theater,
1922: Was ihr wollt 5.
Hamborn, Vereinigte Stadttheater,
1922: Was ihr wollt 14.
Hamburg, Deutsches Schauspielhaus,
1922: Was ihr wollt 18. — Hamlet 24.
1923: Sommernachtstraum 20. — Was ihr wollt 5. — Hamlet 2. — Wintermärchen 10.
—, Kammerspiele,
1922: Sommernachtstraum 15. — Othello 10.
1923: Komödie der Irrungen 20. — Othello 16.
Hameln, Volksbühne,
1922: Romeo 1.
Hanau, Stadttheater,
1922: Was ihr wollt 6. — Othello 5.
Hannover, Opern- u. Schauspielhaus,
1922: Hamlet 5.
1923: Hamlet 1. — Maß für Maß 6. — Lear 4. — Macbeth 4.
—, Schauburg,
1923: Kaufmann 18. — Hamlet 4.
—, Residenz-Theater,
1922: Richard III. 10.
Heidelberg, Stadttheater,
1922: Romeo 6. — Macbeth 4.
1923: Sommernachtstraum 6. — Pericles 6.
Heidenheim — siehe bei Stuttgart, Württemberg. Volksbühne.
Heilbronn, Stadttheater,
1923: Othello 4.
Herne, Vereinigte Schauspiele,
1922: Kaufmann 2. — Wintermärchen 2.

Hersfeld — siehe bei Frankfurt a. M., Künstler-Theater f. Rhein u. Main.
Hildburghausen — siehe bei Meiningen, Landestheater.
Hildesheim, Stadttheater,
1922: Romeo 4. — Widerspenstige 7.
1923: Sommernachtstraum 4. — Romeo 1.
Hindenburg — siehe bei Beuthen (O.-Schl.).
Höchst — siehe bei Frankfurt a. M., Künstler-Theater f. Rhein u. Main.
Homberg — siehe bei Düren, Rhein. Landesbühne.
Homburg — siehe bei 1. Frankfurt a. M., Künstler-Theater f. Rhein u. Main, 2. Kaiserslautern, Künstlerische Volksbühne d. Pfalz.
Husum — siehe bei Schleswig, Schlesw.-Holstein. Verbandstheater.
Idar — siehe bei Frankfurt a. M., Künstler-Theater f. Rhein u. Main.
Immenstadt — siehe bei München, Bayer. Landesbühne.
Ingelheim — siehe bei Darmstadt, Hessische Landes-Wanderbühne.
Ingolstadt, Stadttheater,
1922: Widerspenstige 5.
—, siehe auch bei München, Bayer. Landesbühne.
Jena, Stadttheater,
1923: Hamlet 3 (Gastsp. d. Deutschen Nationalth. Weimar).
Kaisersbolanden — siehe bei Kaiserslautern, Künstlerische Volksbühne d. Pfalz.
Kaiserslautern, Stadttheater,
1922: Hamlet 3 (davon 2 Volksbühne).
—, Künstlerische Volksbühne d. Pfalz,
1922: Was ihr wollt 7 (davon je 1 in Dürkheim (Bad), Grünstadt, Landau, St. Ingbert, St. Wendel, Zweibrücken). — Hamlet 10 (davon je 1 in Frankenthal, Landstuhl, Merzig, Neunkirchen, Neustadt, Pirmasens, Saarlouis, St. Ingbert, Speyer).
1923: Kaufmann 26 (davon je 1 in Bous, Dillingen, Frankenthal, Grünstadt, Homburg, Kaisersbolanden, Kusel, Landstuhl, Merzig, Mettlach, Neunkirchen, Püttlingen, Saarlouis, St. Ingbert, St. Wendel, Schaffhausen, Schwalbach, Speyer, Sulzbach, Völklingen, Wadgassen, Zweibrücken).
Kaiserslautern, Landestheater für Pfalz u. Saargebiet,
1923: Othello 31 (davon je 2 in Pirmasens, Sulzbach u. Völklingen, je 1 in Bexbach, Bous, Brebach, Dillingen, Dudweiler, Frankenthal, Friedrichsthal, Geislautern, Grünstadt, Landstuhl, Merzig, Mettlach, Neunkirchen, Quierschied, Rodalben, St. Ingbert, St. Wendel, Schaffhausen, Schwalbach, Speyer, Wadgassen, Zweibrücken).
Kamenz (Sa.), Stadttheater,
1923: Kaufmann 1.
Karlsbad, Stadttheater,
1922: Sommernachtstraum 3.
Karlsruhe, Badisches Landestheater (Landestheater),
1922: Komödie der Irrungen 4. — Richard II. 5. — Kaufmann 3. — Julius Caesar 6. — Hamlet 2.
1923: Komödie der Irrungen 11. — Romeo 3. — Widerspenstige 6. — Heinrich IV. Teil 1 : 3. — Heinrich IV. Teil 2: 2. —. Hamlet 10.
—, — (Konzerthaus),
1922: Richard II. 1. — Kaufmann 9. — Julius Caesar 1.
1923: Hamlet 1. (in Pforzheim).
Kaufbeuren — siehe bei München, Bayer. Landesbühne
Kempten —
Kiel, Stadttheater,
1922: Sommernachtstraum 6. — Wie es euch gefällt 4. — Macbeth 4.
1923: Kaufmann 5. — Wie es euch gefällt 2. — Lear 6.
—, Schauspielhaus,
1923: Kaufmann 9.
Kirchhain — siehe bei Frankfurt a. M., Künstler-Theater f. Rhein u. Main.
Kirchheim — siehe bei Stuttgart, Württemberg. Volksbühne.
Kirn — siehe bei Frankfurt a. M., Künstler-Theater f. Rhein u. Main..
Klagenfurt, Stadttheater,
1922: Kaufmann 2. — Hamlet 1.
—, — Freilichtbühne,
1922: Richard III. 3. — Sommernachtstraum 3. — Was ihr wollt 1.
Klein-Steinheim — siehe bei Darmstadt, Hessische Landes-Wanderbühne.
Königsberg i. Pr., Stadttheater (Volksbühne),

1922: Widerspenstige 6. — Lärm um nichts 1. — Wie es euch gefällt 6.
1923: Julius Caesar 4. — Lear 3.

Königsberg i. Pr., Komische Oper,
1923: Sommernachtstraum 3.

—, Neues Schauspielhaus,
1923: Sommernachtstraum 2.

Konstanz, Stadttheater,
1922: Widerspenstige 6 (davon 2 in Radolfzell).
1923: Richard III. 4. — Kaufmann 4. — Was ihr wollt 6.

Kreuznach — siehe bei Frankfurt a. M., Künstler-Theater f. Rhein u. Main.

Kufstein — siehe bei München, Bayer. Landesbühne.

Kusel — } siehe bei Kaiserslautern,
Landau — } Künstler. Volksbühne d. Pfalz.

Landsberg a. W., Stadttheater,
1923: Hamlet 6.

Landshut i. B., Stadttheater,
1923: Othello 2.

Landstuhl — siehe bei Kaiserslautern, 1. Landestheater f. Pfalz u. Saargebiet, 2. Künstlerische Volksbühne d. Pfalz.

Lauingen — siehe bei München, Bayer. Landesbühne.

Lauscha — siehe bei Meiningen, Landestheater.

Lauterbach — siehe bei Darmstadt, Hessische Landes-Wanderbühne.

Leipzig, Altes Theater,
1922: Komödie der Irrungen 10. — Kaufmann 2. — Romeo 15.
1923: Kaufmann 7. — Romeo 9. — Hamlet 12.

—, Operettentheater,
1922: Komödie der Irrungen 3.

—, Schauspielhaus,
1923: Was ihr wollt 22.

—, Kleines Theater,
1922: Der bestrafte Brudermord 1 (Veranstalt. d. Leipz. Volksakademie).
1923: Othello 3.

Lich — siehe bei Darmstadt, Hessische Landes-Wanderbühne.

Limburg — siehe bei Frankfurt a. M., Künstler-Theater f. Rhein u. Main.

Lößnitz — siehe bei Zwickau (Sa.), Schauspielvereinigung.

Lötzen — siehe bei Allenstein, Landestheater Süd-Ostpreußen.

Ludwigsburg — siehe bei Stuttgart, Württemberg. Volksbühne.

Lübeck, Stadttheater,
1922: Was ihr wollt 6. — Julius Caesar 3. — Macbeth 3.
1923: Was ihr wollt 3.

Mährisch-Ostrau, Deutsches Theater,
1922: Widerspenstige 2.

Magdeburg, Städtische Theater (Stadttheater),
1922: Richard III. 4. — Hamlet 4.
1923: Richard III. 1. — Romeo 5.

—, — (Wilhelm-Theater),
1922: Komödie der Irrungen 12.
1923: Kaufmann 15. — Widerspenstige 8. — Was ihr wollt 9.

—, Viktoria-Theater,
1922: Was ihr wollt 3.

Mainz, Stadttheater,
1922: Sommernachtstraum 1. — Hamlet 1.
1923: Macbeth 3.

Mannheim, Nationaltheater,
1922: Kaufmann 10. — Hamlet 5.
1923: Kaufmann 2. — Hamlet 7. Wintermärchen 6.

Marburg — siehe bei Frankfurt a. M., Künstler-Theater f. Rhein u. Main.

Marienwerder — siehe bei Allenstein, Landestheater Süd-Ostpreußen.

Mayen — siehe bei Frankfurt a. M., Künstler-Theater f. Rhein u. Main.

Meiningen, Landes-Theater,
1922: Sommernachtstraum 10. — Widerspenstige 1.
1923: Widerspenstige 11 (davon je 1 in Hildburghausen, Lauscha, Sonneberg).

Meißen, Stadttheater,
1923: Lärm um nichts 4. — Othello 4.

Memel, Städtisches Schauspielhaus,
1922: Widerspenstige 4. — Hamlet 4. — Othello 2.
1923: Sommernachtstraum 5. — Widerspenstige 1. — Was ihr wollt 3.

Memmingen — siehe bei München, Bayer. Landesbühne.

Meran, Stadttheater,
1922: Kaufmann 1. — Othello 2.
1923: Sommernachtstraum 1. — Kaufmann 1. — Othello 1.

Merzig — siehe bei Kaiserslautern, 1. Landestheater f. Pfalz u. Saargebiet, 2. Künstlerische Volksbühne d. Pfalz.

Mettlach — siehe bei Kaiserslautern, 1. Landestheater für Pfalz u. Saargebiet, 2. Künstlerische Volksbühne d. Pfalz.

Michelstadt — siehe bei Darmstadt, Hessische Landes-Wanderbühne.
Mindelheim — siehe bei München, Bayer. Landesbühne.
Minden, Stadttheater,
1922: Romeo 4.
Moers — siehe bei 1. Düren, Rhein. Landesbühne, 2. München-Gladbach, Stadttheater.
Mühlacker — siehe bei Stuttgart, Württemberg. Landestheater (Kleines Haus).
Mühlhausen i. Th., Schauspielhaus,
1922: Kaufmann 6.
1923: Hamlet 5.
Mühlheim (Ruhr), Zentralhallen-Theater,
1922: Widerspenstige 3.
1923: Othello 8.
München, Nationaltheater,
1922: Kaufmann 2. — Widerspenstige 3. — Hamlet 8.
1923: Komödie der Irrungen 1. — Widerspenstige 1. — Hamlet 7.
—, Residenz-Theater,
1922: Widerspenstige 40. — Lärm um nichts 2. — Was ihr wollt 1.
1923: Komödie der Irrungen 13. — Widerspenstige 10. — Lärm um nichts 1.
—, Prinzregenten-Theater,
1922: Kaufmann 9. — Romeo 4. — Widerspenstige 2. — Julius Caesar 10. — Hamlet 19. — Othello 3. — Lear 3.
1923: Komödie der Irrungen 4. — Kaufmann 5. — Romeo 2. — Widerspenstige 1. — Julius Caesar 14. — Hamlet 8. — Maß für Maß 4. — Othello 7. — Macbeth 12.
—, Bayerische Landesbühne,
1922: Was ihr wollt 4 (davon 2 in Ansbach, je 1 in Aschaffenburg u. Rothenburg; alle Aufführ. durch d. Stadttheater Würzburg).
1923: (Münchener Spielgruppe: A) Was ihr wollt 19 (davon 3 in Amberg, je 2 in Memmingen u. Rosenheim, je 1 in Aibling (Bad), Donauwörth, Füssen, Günzburg, Gunzenhausen, Kaufbeuren, Kempten, Kufstein, Lauingen, Mindelheim, Traunstein, Weißenburg). — (Spielgruppe: B) Was ihr wollt 8 (davon 2 in Regensburg, je 1 in Freising, Ingolstadt, Kempten, Neuburg a. D., Pasing, Wörishofen (Bad). — (Münchener Spielgruppe: A) Othello 24 (davon je 2 in Amberg, Ansbach, Günzburg, Kempten, Regensburg, Rosenheim, je 1 in Aibling (Bad), Dillingen, Dinkelsbühl, Donauwörth, Füssen, Gunzenhausen, Immenstadt, Kaufbeuren, Lauingen, Mindelheim, Treuchtlingen, Weißenburg).
—, Münchener Kammerspiele,
1922: Sommernachtstraum 22.
1923: Sommernachtstraum 25. — Was ihr wollt 24.
—, Schauspielhaus,
1923: Wintermärchen 12.
—, Künstler-Theater,
1923: Widerspenstige 8. — Maß für Maß 14.
München-Gladbach, Stadttheater,
1922: Sommernachtstraum 1. — Was ihr wollt 2 (davon 1 in Moers).
1923: Romeo 3.
Münster i. W., Stadttheater,
1922: Widerspenstige 5. — Was ihr wollt 5. — Hamlet 5 (davon je 2 in Altena u. Recklinghausen).
1923: Kaufmann 10 (davon 3 in Hagen). — Maß für Maß 3. — Lear 9 (davon 2 in Altena, je 1 in Hagen u. Recklinghausen).
Nagold — siehe bei Stuttgart, Württemberg. Volksbühne.
Nauheim (Bad), Kurhaus-Theater,
1922: Was ihr wollt 1.
Neiße, Stadttheater,
1923: Sommernachtstraum 5. — Hamlet 5.
Neuburg a. D. — siehe bei München, Bayer. Landesbühne.
Neumünster, Stadttheater,
1922: Was ihr wollt 1.
Neunkirchen — siehe bei Kaiserslautern, 1. Landestheater f. Pfalz u. Saargebiet, 2. Künstlerische Volksbühne d. Pfalz.
Neurode (Eulengeb.), Neues Stadttheater u. Landestheater d. Bühnen-Volksbundes.
1923: Othello 5 (davon 2 in Glatz, 1 in Habelschwerdt).
Neusalz — siehe bei Glogau, Stadttheater.

Neustadt a. d. H. — siehe bei Kaiserslautern, Künstlerische Volksbühne d. Pfalz.
Neustädtel — siehe bei Zwickau (Sa.), Schauspielvereinigung.
Neustrelitz, Landes-Theater,
1922: Kaufmann 1. — Macbeth 2.
1923: Sommernachtstraum 3. — Wintermärchen 2.
Neuwied — siehe bei Frankfurt a. M., Künstler-Theater f. Rhein u. Main.
Nordhausen a. H., Stadttheater,
1922: Macbeth 4.
1923: Richard III. 3. — Julius Caesar 5. — Othello 5.
Nürnberg (-Fürth), Vereinigte Stadttheater,
1922: Sommernachtstraum 5.
Oberhausen, Stadttheater,
1922: Sommernachtstraum 6 (davon 1 in Gladbeck i. W.). — Hamlet 8 (davon 4 in Gladbeck i. W.).
1923: Was ihr wollt 4.
Oberndorf — siehe bei Stuttgart, Württemberg. Volksbühne.
Oberstein — siehe bei Frankfurt a. M., Künstler-Theater f. Rhein u. Main.
Odenkirchen — siehe bei Düren, Rhein. Landesbühne.
Offenbach — siehe bei Darmstadt, Hessische Landes-Wanderbühne.
Oldenburg, Landes-Theater,
1922: Sommernachtstraum 2 (Freilichtauff. im Schloßgarten). — Kaufmann 9.
1923: Julius Caesar 9.
Oranienburg — siehe bei Spandau, Volksbühne.
Ortelsburg — siehe bei Allenstein, Landestheater f. Süd-Ostpreußen
Osnabrück, Stadttheater,
1922: Richard III. 4. — Julius Caesar 4.
1923: Kaufmann 5.
Osterode — siehe bei Allenstein, Landestheater Süd-Ostpreußen.
Oybin, Waldtheater,
1922: Was ihr wollt 5.
Paderborn — siehe bei Detmold, Lippesches Landestheater.
Pasing — siehe bei München, Bayer. Landesbühne.
Peine, Volksbühne,
1922: Othello 1. — Lear 1.
1923: Kaufmann 1. — Wintermärchen 1.
Pforzheim, Stadttheater,
1923: Sommernachtstraum 6.
Pforzheim, Viktoria-Theater,
1922: Kaufmann 5.
—, siehe auch bei Karlsruhe, Badisches Landestheater (Konzerthaus).
Pfungstadt — siehe bei Darmstadt, Hessische Landeswanderbühne.
Pirmasens — siehe bei Kaiserslautern, 1. Landestheater f. Pfalz u. Saargebiet, 2. Künstlerische Volksbühne d. Pfalz.
Plauen, Stadttheater,
1922: Widerspenstige 9.
1923: Widerspenstige 1. — Othello 1.
Pößneck — siehe bei 1. Rudolstadt, Schwarzburg. Landestheater, 2. Saalfeld, Neues Theater.
Potsdam, Schauspielhaus,
1922: Kaufmann 6. — Was ihr wollt 10.
1923: Komödie der Irrungen 1 (Gastspiel d. Holtorf-Truppe). — Othello 8. — Wintermärchen 4.
Prag, Neues Deutsches Theater (Deutsches Landestheater),
1922: Richard III. 5. — Kaufmann 1. — Hamlet 2.
1923: Widerspenstige 6. — Wie es euch gefällt 3 (Gastspiel d. Berliner Lessing-Theaters).
Püttlingen — siehe bei Kaiserslautern, Künstlerische Volksbühne d. Pfalz.
Quierschied — siehe bei Kaiserslautern, Landestheater f. Pfalz u. Saargebiet.
Radolfzell — siehe bei Konstanz, Stadttheater.
Ratibor, Stadttheater,
1922: Othello 3.
1923: Sommernachtstraum 4. — Widerspenstige 3. — Hamlet 4.
Ravensburg — siehe bei Stuttgart, Württemberg. Volksbühne.
Recklinghausen, Stadttheater,
1922: Sommernachtstraum 7. — Weiteres siehe bei Münster i. W., Stadttheater.
1923: siehe bei Münster i. W., Stadttheater.
Regensburg, Stadttheater,
1922: Romeo 1.
1923: Kaufmann 6. — Widerspenstige 7.
—, siehe auch bei München, Bayer. Landesbühne.
Reichenberg i. B., Stadttheater,
1922: Widerspenstige 1.
1923: Sommernachtstraum 5.
Remscheid, (Städt.) Schauspielhaus,
1922: Widerspenstige 1.

1923: Sommernachtstraum 5. — Romeo 5.

Reutlingen — siehe bei Stuttgart, Württemberg. Volksbühne.

Rheydt, Schauspielhaus (Kammerspiele),
1922: Kaufmann 6. — Othello 8.
1923: Romeo 10 (davon 1 in Viersen).

Rodalben — siehe bei Kaiserslautern, Landestheater f. Pfalz u. Saargebiet.

Rössel — siehe bei Allenstein, Landestheater Süd-Ostpreußen.

Rosenheim — siehe bei München, Bayer. Landesbühne.

Rostock, Stadttheater,
1923: Kaufmann 4. — Hamlet 3.

Rothenburg — siehe bei München, Bayer. Landesbühne.

Rudolstadt, Schwarzburg. Landestheater,
1922: Romeo 2. — Was ihr wollt 5 (davon je 1 in Saalfeld u. Pößneck).
1923: Kaufmann 4. — Romeo 1.

Saalfeld, Neues Theater,
1922: Othello 2 (davon 1 in Pößneck).

—, siehe auch bei Rudolstadt, Schwarzburg. Landestheater.

Saarbrücken, Stadttheater,
1923: Kaufmann 7. — Lärm um nichts 6.

Saarlouis — siehe bei Kaiserslautern, Künstlerische Volkbühne d. Pfalz.

Salzburg, Stadttheater,
1923: Romeo 2. — Widerspenstige 1. — Hamlet 1.

St. Gallen, Stadttheater,
1923: Kaufmann 14. — Was ihr wollt 1.

St. Ingbert — siehe bei Kaiserslautern, 1. Landestheater f. Pfalz u. Saargebiet, 2. Künstlerische Volksbühne d. Pfalz.

St. Wendel — siehe bei Kaiserslautern, 1. Landestheater f. Pfalz u. Saargebiet, 2. Künstlerische Volksbühne d. Pfalz.

Schaffhausen (-Winterthur), Stadttheater,
1922: Sommernachtstraum 4. — Othello 2.
1923: Kaufmann 3. — Hamlet 2 (in Winterthur).

—, siehe auch bei Kaiserslautern, 1. Landestheater f. Pfalz u. Saargebiet, 2. Künstlerische Volksbühne d. Pfalz.

Schleswig, Schlewig-Holstein. Verbandstheater,
1922: Wintermärchen 3 (davon 1 in Husum).

Schneidemühl, Landestheater Grenzmark.
1923: Kaufmann 4.

Schönebeck (Elbe), Stadttheater,
1922: Othello 2.

Schotten — siehe bei Darmstadt, Hessische Landes-Wanderbühne.

Schramberg — siehe bei Stuttgart, Württemberg. Volksbühne.

Schwalbach — siehe bei Kaiserslautern, 1. Landestheater f. Pfalz u. Saargebiet, 2. Künstlerische Volksbühne d. Pfalz.

Schwarzenberg (Sa.) — siehe bei Annaberg im Erzgeb., Stadttheater.

Schweidnitz, Stadttheater,
1923: Hamlet 1.

Schwenningen — siehe bei Stuttgart, Württemberg. Volksbühne.

Schwerin, Mecklenburg. Landestheater.
1922: Kaufmann 9. — Wie es euch gefällt 5.
1923: Macbeth 4.

Seligenstadt — siehe bei Darmstadt, Hessische Landes-Wanderbühne.

Sensburg — siehe bei Allenstein, Landestheater f. Süd-Ostpreußen.

Siegen — siehe bei Frankfurt a. M., Künstler-Theater f. Rhein u. Main.

Solothurn, Stadttheater,
1922: Was ihr wollt 2.

Sondershausen, Schwarzburg. Landestheater.
1922: Wintermärchen 2.

—, siehe auch bei Arnstadt, Schwarzb. Landestheater.

Sonneberg — siehe bei Meiningen, Landestheater.

Spandau, Volksbühne,
1923: Was ihr wollt 4 (davon 1 in Oranienburg).

Speyer — siehe bei Kaiserslautern, 1. Landestheater f. Pfalz u. Saargebiet, 2. Künstlerische Volksbühne d. Pfalz.

Stargard, Stadttheater,
1923: Kaufmann 1. — Othello 1.

Staßfurt — siehe bei Bernburg, Stadttheater.

Steglitz — siehe Berlin-Steglitz.

Stettin, Stadttheater,
1922: Was ihr wollt 3.
1923: Sommernachtstraum 4. — Kaufmann 7. — Was ihr wollt 1.

Stralsund, Stadttheater,
1922: Hamlet 2. — Othello 2.
1923: Othello 1.

Stuttgart, Württemberg. Landestheater,
1922: (Großes Haus:) Sommernachtstraum 11. — Kaufmann 1. — Julius Caesar 8. — Hamlet 3. — Macbeth 10. — (Kleines Haus:) Kaufmann 1. — Lärm um nichts 3. — Hamlet 1.
1923: (Kleines Haus:) Widerspenstige 13 (davon 1 in Mühlacker). — Was ihr wollt 12. — Othello 5.

—, Württembergische Volksbühne.
1922: Kaufmann 16 (davon 2 in Reutlingen, je 1 in Aalen, Biberach, Calw, Friedrichshafen, Gmünd, Göppingen, Heidenheim, Kirchheim, Ludwigsburg, Ravensburg, Schramberg, Schwemmingen, Tuttlingen, Villingen). — Hamlet 21 (davon je 1 in Aalen, Biberach, Ebingen, Ellwangen, Feuerbach, Friedrichshafen, Gmünd, Göppingen, Hall, Heidenheim, Kirchheim, Ludwigsburg, Oberndorf, Ravensburg, Schramberg, Schwemmingen, Tuttlingen, Urach, Villingen. — Maß für Maß 13 (davon 2 in Reutlingen, je 1 in Aalen, Feuerbach, Geislingen, Göppingen, Heidenheim, Kirchheim, Ludwigsburg, Nagold, Schramberg, Villingen).

Sulzbach — siehe bei Kaiserslautern, 1. Landestheater f. Pfalz u. Saargebiet, 2. Künstlerische Volksbühne d. Pfalz.

Thale, Harzer Berg- u. Kurtheater,
1922: Sommernachtstraum 9.

Traunstein — } siehe bei München,
Treuchtlingen — } Bayer. Landesbühne.

Trier, Stadttheater,
1922: Richard III. 5. — Romeo 6. — Othello 3.
1923: Was ihr wollt 13.

Troppau, Stadttheater,
1922: Kaufmann 1. — Hamlet 3. — Othello 1.

Tuttlingen — siehe bei Stuttgart, Württemberg. Volksbühne.

Ulm a. D., Stadttheater,
1922: Widerspenstige 6. — Lear 2.
1923: Othello 2.

Urach — siehe bei Stuttgart, Württemberg. Volksbühne.

Viernheim — siehe bei Darmstadt, Hessische Landes-Wanderbühne.

Viersen — siehe bei Rheydt, Schauspielhaus.

Vilbel — siehe bei Darmstadt, Hessische Landes-Wanderbühne.

Villingen — siehe bei Stuttgart, Württemberg. Volksbühne.

Völklingen — siehe bei Kaiserslautern, 1. Landestheater f. Pfalz u. Saargebiet, 2. Künstlerische Volksbühne d. Pfalz.

Wadgassen — siehe bei Kaiserslautern, 1. Landestheater f. Pfalz u. Saargebiet, 2. Künstlerische Volksbühne d. Pfalz.

Warmbrunn, Kurtheater,
1922: Was ihr wollt 4.

Wartenburg — siehe bei Allenstein, Landestheater Südost-Preußen.

Wehr i. Baden, Oberrheinische Landesbühne,
1923: Was ihr wollt 9.

Weilburg — siehe bei Frankfurt a. M., Künstler-Theater f. Rhein u. Main.

Weimar, Deutsches Nationaltheater,
1922: Hamlet 6.
1923: Hamlet 11.

—, Residenz-Theater,
1922: Kaufmann 7 (in Weißenfels). — Othello 1 (in Weißenfels).
1923: Was ihr wollt 7 (davon 6 in Weißenfels).

Weinheim — siehe bei Darmstadt, Hessische Landes-Wanderbühne.

Weißenburg — siehe bei München, Bayer. Landesbühne.

Weißenfels — siehe bei Weimar, Residenz-Theater.

Wendelsheim — siehe bei Darmstadt, Hessische Landes-Wanderbühne.

Wetzlar — siehe bei Frankfurt a. M., Künstler-Theater f. Rhein u. Main.

Wien, Burgtheater,
1922: Kaufmann 3. — Lärm um nichts 4. — Was ihr wollt 5. — Julius Caesar 7. — Hamlet 8. — Lear 3. — Macbeth 3. — Coriolan 18.
1923: Richard II. 8. — Kaufmann 7. — Lärm um nichts 4. — Was ihr wollt 5. — Julius Caesar 5. — Hamlet 5. — Macbeth 4. — Antonius u. Kleopatra 12. — Coriolan 4. — Wintermärchen 8.

Wien, Deutsches Volkstheater,
1922: Hamlet 13.
1923: Hamlet 5.
—, Neue Wiener Bühne,
1922: Othello 10.
1923: Kaufmann 4.
—, Raimund-Theater,
1922: Richard III. 16 — Othello 13.
1923: Komödie der Irrungen 9. — Wie es euch gefällt 13.
Wiesbaden, Staats-Theater (Großes Haus),
1922: Julius Cäsar 7. — Hamlet 1.
1923: Julius Cäsar 2 — Hamlet 2.
—, — (Kleines Haus),
1923: Widerspenstige 5.
Wilhelmshaven (-Rüstringen) Schauspielhaus,
1923: Sommernachtstraum 3. — Hamlet 14.
Winterthur, Stadttheater,
1922: Kaufmann 4.
1923: Die lustigen Weiber 3.
—, siehe auch bei Schaffhausen, Stadttheater.
Wörishofen (Bad) — siehe bei München, Bayer. Landesbühne.
Wolfenbüttel — siehe bei Braunschweig, Braunschw. Landestheater.
Würzburg, Stadttheater,
1922: Kaufmann 4. — Was ihr wollt 6 (davon 1 in Aschaffenburg). — Wintermärchen 8.
1923: Kaufmann 3. — Hamlet 7.
Würzburg, siehe auch bei München, Bayer. Landesbühne.
Zittau, Stadttheater,
1923: Sommernachtstraum 1.
Zoppot, Stadttheater,
1923: Othello 1.
Zürich, Stadttheater,
1923: Macbeth 1.
—, Schauspielhaus,
1922: Komödie der Irrungen 9. — Kaufmann 11. — Othello 10. — Wintermärchen 12.
1923: Komödie der Irrungen 5. — Sommernachtstraum 11. — Lärm um nichts 9. — Hamlet 8. — Macbeth 4.
Zweibrücken — siehe bei Kaiserslautern, 1. Landestheater für Pfalz u. Saargebiet, 2. Künstlerische Volksbühne d. Pfalz.
Zwickau (Sa.), Stadttheater,
1922: Hamlet 3. — Trauerspiel in Yorkshire 2.
1923: Lear 11.
—, Schauspielvereinigung (Direktion L. L. Kirchner),
1923: Othello 6 (davon je 1 in Lößnitz u. Neustädtel).

Es sind somit nach vorstehender Zusammenstellung in den Jahren 1922: 1882 und 1923: 2020 Shakespeare-Aufführungen zu verzeichnen, wobei es 1922: 25, 1923: 26 Werke Shakespeare's waren, die von 171 (1922) bzw. 168 (1923) Theatergesellschaften zur Darstellung gebracht wurden.

Für 1922 bedeutet das gegenüber 1921 mit einer Gesamtaufführungsziffer von 1997 allerdings eine Abnahme um 115, für 1923 jedoch, verglichen mit 1922, eine Zunahme um 138 Aufführungen Shakespeare'scher Stücke.

Von dem Rückgang 1922 abgesehen, ist überhaupt in den Nachkriegsjahren die Aufführungsziffer der Werke Shakespeare's, die während der Kriegszeit mit dem Jahre 1915 ihren Tiefstand von 675 (nach 983 im Kriegsbeginnjahre und 1133 im letzten Friedensjahre) erreicht hatte, ständig angewachsen. Sind doch allein 1919—1921 alljährlich rund 300 Shakespeare-Aufführungen mehr gegenüber dem jeweiligen Vorjahre zu verbuchen gewesen, ein untrügliches Zeichen der auch durch Weltkrieg und Völkerhaß nicht zu erschütternden Verankerung Shakespeare's im Herzen des deutschen Volkes.

Im einzelnen wurden folgende Stücke aufgeführt:

1922.

Hamlet	238	mal	durch	43	Gesellschaften
Der Kaufmann von Venedig . . .	223	„	„	41	„
Der Widerspenstigen Zähmung . .	215	„	„	30	„
Was ihr wollt	201	„	„	37	„
Ein Sommernachtstraum	162	„	„	25	„

Othello	140	mal	durch	31	Gesellschaften
Romeo und Julia	107	„	„	26	„
Das Wintermärchen	104	„	„	10	„
Richard III.	82	„	„	13	„
Julius Caesar	76	„	„	13	„
König Lear	68	„	„	10	„
Macbeth	64	„	„	14	„
Die Komödie der Irrungen	62	„	„	8	„
Richard II.	24	„	„	5	„
Coriolanus	23	„	„	2	„
Viel Lärm um nichts	18	„	„	5	„
Wie es euch gefällt	15	„	„	3	„
Maß für Maß	13	„	„	1	Gesellschaft
Pericles	11	„	„	2	Gesellschaften
Antonius und Cleopatra	10	„	„	1	Gesellschaft
Verlorene Liebesmüh	9	„	„	1	„
Sturm	8	„	„	2	Gesellschaften
Die beiden Veroneser	5	„	„	1	Gesellschaft
Ende gut, alles gut	2	„	„	1	„
Timon von Athen	2	„	„	1	„

Außerdem wurden noch aufgeführt: Der bestrafte Brudermord (je 1 mal in Bochum, Duisburg u. Leipzig) und: Trauerspiel in Yorkshire (2 mal in Zwickau i. Sa.).

1923.

Was ihr wollt	273	mal	durch	35	Gesellschaften
Der Kaufmann von Venedig	247	„	„	37	„
Othello	207	„	„	38	„
Ein Sommernachtstraum	188	„	„	32	„
Hamlet	181	„	„	37	„
Der Widerspenstigen Zähmung	124	„	„	23	„
Romeo und Julia	113	„	„	21	„
Das Wintermärchen	104	„	„	15	„
Macbeth	87	„	„	16	„
Lear	83	„	„	12	„
Die Komödie der Irrungen	82	„	„	11	„
Wie es euch gefällt	70	„	„	6	„
Viel Lärm um nichts	55	„	„	9	„
Julius Caesar	40	„	„	7	„
Die lustigen Weiber v. Windsor	41	„	„	3	„
Maß für Maß	32	„	„	5	„
Richard III.	22	„	„	6	„
Sturm	19	„	„	1	Gesellschaft
Antonius und Cleopatra	13	„	„	2	Gesellschaften
Troilus und Cressida	10	„	„	1	Gesellschaft
Richard II.	8	„	„	1	„
Pericles	7	„	„	2	Gesellschaften
Coriolanus	5	„	„	2	„

Die beiden Veroneser	4 mal	durch	1	Gesellschaft
Heinrich IV. Teil 1.	3 „	„	1	„
Heinrich IV. Teil 2.	2 „	„	1	„

In den Berichtsjahren 1922 und 1923 haben Berlin und München bei weitem wieder die größte Zahl von Shakespeare-Aufführungen zu verzeichnen. Allerdings ist die Berliner Aufführungsziffer gegenüber der von 1921 (304 — es war das die Zeit der Serienaufführungen im Großen Schauspielhaus, der einstigen Reinhardtbühne, die beispielsweise im Mai 27 mal hintereinander den Sommernachtstraum, je 21 mal in fast steter Folge im März und April den Kaufmann von Venedig herausbrachte —) zurückgegangen.

1922 brachten die Berliner Bühnen (einschl. derer von Steglitz und Charlottenburg) 182 Shakespeare-Aufführungen heraus, und 1923 kam Shakespeare dort 176 mal zur Darstellung. In München, wo 1921 Shakespeare 166 mal auf dem Spielplan stand, sank 1922 die Zahl auf 128, 1923 stieg sie wieder auf 173 an.

Die nächst höhere Aufführungsziffer hat sowohl 1922 wie 1923 Wien mit 103, bezw. mit 93. Es folgen sodann — um nur einige größere Plätze zu nennen — 1922: Hamburg mit 67, Frankfurt a. M. mit 61, Zürich mit 42, Bonn mit 40, Stuttgart mit 38, Cöln mit 32, Dresden und Karlsruhe mit je 31, Leipzig mit 27, Breslau mit 26, Dortmund mit 24, 1923: Hamburg mit 73, Cöln mit 57, Leipzig mit 53, Breslau mit 40, Hannover und Zürich mit je 37, Karlsruhe mit 35, Dresden und Magdeburg mit je 32, Stuttgart mit 29, Frankfurt a. M. mit 28, Altona und Bonn mit je 27 Shakespeare-Aufführungen.

Leipzig. **Egon Mühlbach.**

Shakespeare-Bibliographie

1921—1923.

Mit Nachträgen zur Bibliographie früherer Bände des Jahrbuchs der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.

Von

Dr. **Eduard Hartl**-Hamburg.

I. GESAMTAUSGABEN [1])

[in Original und Übersetzung].

† 8724 SHAKESPEARE's Dramatische Werke. Übersetzt von A. W. SCHLEGEL und L. TIECK. Hrsg. von Alois BRANDL. 2., kritisch durchgesehene und erläuterte Ausgabe. Leipzig: Bibliographisches Institut 1922 = Meyer's Klassiker-Ausgaben. — Bd. I. John, Rich. II., 1 Hen. IV. 80, 366 S. — Bd. II. 2 Hen. IV., Hen. V., 1 Hen. VI., 2 Hen. VI. 518 S. — Bd. III. 3 Hen. VI., Rich. III., Hen. VIII. 439 S. — Bd. IV. R. and J., Haml., Oth. 435 S. — Bd. V. T. A., J. C., Cor., A. and C. 533 S. — Bd. VI. Lear, Macb., T. of A., Tr. and C. 594 S. — Bd. VII. C. of E., L. L. L., T. G. of V., M. N. D. 380 S. — Bd. VIII. M. of V., T. of Sh., M. Ado, M. W. of W. 423 S. — Bd. IX. T. N., A. Y. L. I., A. W., M. for M. 422 S. — Bd. X. Cymb., W. T., Temp., Sh's

---

Abkürzungen.

Anz. f. d. A. = Anzeiger für deutsches Altertum. Berlin, Weidmann.
Archiv = Archiv für das Studium der neueren Sprachen. Braunschweig, G. Westermann.
DLZ. = Deutsche Literaturzeitung für Kritik der internationalen Wissenschaft. Berlin, Weidmann.
DNSpr. = Die neueren Sprachen. Zeitschrrft für neusprachlichen Unterricht. Marburg, N. G. Elwert.
E. Studien = Englische Studien. Leipzig, Reisland.
Euph. = Euphorion, Zeitschrift für Literaturgeschichte. Leipzig, C. Fromme.
GRM. = Germanisch-Romanische Monatsschrift. Heidelberg, C. Winter.
Jb. = Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Jena, Frommann'sche Buchhandlung (Walter Biedermann).
JEGPh. = The Journal of English and Germanic Philology. Urbana, Ill.
L. E. = Das Literarische Echo. Stuttgart-Berlin, Deutsche Verlagsanstalt. Ab Jg. 26 u. d. T.:
D. L. = Die Literatur.
Litbl. = Literaturblatt für germanische und romanische Philologie. Leipzig, Reisland.
Lit. Ztbl. = Literarisches Zentralblatt. Leipzig, Avenarius.
MLN = Modern Language Notes. Baltimore.
MLR = Modern Language Review. Cambridge.
Neoph. = Neophilologus. Groningen, Den Haag, J. B. Wolters.
N. Jb. = Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Literatur und für Pädagogik. Berlin-Leipzig, B. G. Teubner.
PMLAA = Publications of the Modern Language Association of America. Baltimore.
Sh. = Shakespeare.
Zs. = Zeitschrift.
Zs. f. e. U. = Zeitschrift für französischen u. englischen Unterricht. Berlin. Weidmann.

[1]) Ein † vor der betreffenden Nummer bedeutet, daß das Werk im Original vorgelegen hat.

Leben von Nikolaus Rowe (1709—1710). 392 S. — Rez. Zeit 1922 (Zeitstimmen 124) (K. Abam). — L. E. 25. 1. Nov. 1922, S. 144—148 (A. Ludwig). — Hamburger Fremdenbl. Nr. 515, 25. Nov. 1922 (Knudsen). — Archiv 76. Jg. 144. Bd. 1922. S. 261—263 (A. Ludwig). — Jb. 58. 1922. S. 124—126 (W. Keller).

8725 Shakespeare in deutscher Sprache. Neue Ausgabe in 6 Bänden. Hrsg. u. z. T. neu übersetzt von Friedrich Gundolf. Berlin: G. Bondi 1921 f. (Vgl. Jb. 58, Nr. 8400). — Bd. 3. 2 Hen. VI., 3 Hen. VI., Rich. III., L. L. L., T. G. of V., C. of E., T. of Sh. 509 S. — Bd. 4. M. W. of W., M. Ado, A. W., A. Y. L. I., T. N., M. for M., Tr. and C. 530 S. — Bd. 5. Haml., Macb., Lear, M. N. D., Cymb., W. T., Temp. 570 S. — Bd. 6. 414 S. — Rez. D. L. Z. 42. 1921. S. 396 (Bd. 1—3). — Jb. 58. 1922. S. 122f. (W. Keller). — L. E. 25. 1. Nov. 1922. S. 144—148 (A. Ludwig).

8726 Shakespeare's Werke in Einzelausgaben. Leipzig: Insel-Verlag 1921 f. — Cymb., nach der Übertragung Dorothea Tieck's bearbeitet von Marie Louise Gothein. 190 S. — Lear, auf Grund der Tieck'schen Übertragung übersetzt von M. J. Wolff. 189 S. — L. L. L., unter Benutzung der Baudissin'schen Übertragung übersetzt von M. J. Wolff. 160 S. — M. N. D., auf Grund der Übertragung A. W. Schlegel's übersetzt von M. J. Wolff. 117 S. — Temp., auf Grund der Übertragung A. W. Schlegel's bearbeitet von Hermann Conrad. 128 S. — T. N., hrsg. v. L. Fränkel. 172 S. — Rez. Archiv 76. Jg., 143. Bd. 1921. S. 326 [A. B(randl)]. — Jb. 58. 1922. S. 123. (W. Keller), S. 146f. (E. Kilian). — Zs. f. e. U. 21. 1922. S. 57f. S. 227 (H. Jantzen). — L. E. 25. 1. Nov. 1922. S. 144—148 (A. Ludwig).

8727 Shakespeare. Übersetzt von Hans Rothe. München: Meyer & Jessen [1921 f.]. — A. Y. L. I. 97 S. — Lear. 133 S. — Macb. 91 S. — Tr. and C. 149 S. — Rez. Archiv 76. Jg., 143. Bd. 1921. S. 327. — DNSpr. 31. 1923. Heft 3 (Walther Fischer). — Jb. 58. 1922. S. 149f. (W. Keller). — L. E. 25. 1. Nov. 1922. S. 144—148 (A. Ludwig).

† **8728** Shakespeare's Werke, englisch u. deutsch. Leipzig o. J.: Tempel-Verlag = Tempelklassiker. — M. W. of W. Deutsch von L. Tieck. Mit einem Anhang: Zur Korrektur der Schlegel'schen Übersetzung. Hrsg. von L. L. Schücking. 110 Doppelseiten u. S. 111—115.

II. AUSGABEN UND ÜBERSETZUNGEN EINZELNER DRAMEN

[nebst den dazu gehörigen Erläuterungsschriften].

Antony and Cleopatra.

8729 Shakespeare: The Tragedy of A. and C. Edited by Henry Seidel Canby. The Yale Sh. New Haven, Yale Univ. Press 1921, London: H. Milford, Oxford Univ. Press.

8730 Lalou, R.: Sur un passage d'Antoine et Cléopatre. Revue germanique XI. 1920. Heft 4.

As You Like It.

8731 Tolman, A. H.: Sh.'s Manipulation of his sources in «A. Y. L. J.» MLN 37. Febr. 1922. S. 65. — Vgl. Jb. 58. 1922. S. 153f. (W. Keller). Ferner vgl. Nr. 8727.

Comedy of Errors.

8732 Benham, A. R.: A Note on the C. of E. MLN 36. June 1921. Heft 6.

Cymbeline.

8733 Buchin, Erna: Sidney's Arcadia als Quelle für Cymb. Archiv 76. Jg. 143. Bd. 1922. S. 250—252. Ferner vgl. Nr. 8726.

Hamlet.

8734 Hubbard, Frank G.: The First Quarto Edition of Shakespeare's Haml. Ed. with an Introduction and Notes. University of Wisconsin Studies

in Language and Literature Nr. 8. Madison 1920. — Rez. Jb. 58. 1922. S. 121f. (W. Keller). — Inhaltsangabe: Archiv Bd. 144. 1922. S. 151.

† 8735 Shakespeare: Hamlet, Prinz von Dänemark. Trauerspiel in 5 Aufzügen. Übers. von A. W. v. Schlegel. Bühnen-Sh. 3. Bd. Eingeleitet (12 S.) u. hrsg. von Eugen Kilian. Leipzig o. J. 119 S. = Reclams Universal-Bibliothek Nr. 2444.

8736 šekspir, Gamlet. Berlin: Russischer Universal-Verlag 1921 (durch F. E. Fischer, Leipzig). 111 S. = Vsemirnyj Panteon Nr. 1—2.

8737 W. Shakespeare: Hamlet. Eingel. von O. Walzel. Dresden: Deutsches Verlagshaus 1923. 152 S. — Rez. Zs. f. e. U. 22. 1923. S. 317 (H. Jantzen).

8738 Bab, Julius: Hamlet. Blätter der Württembergischen Volksbühne IV. 1922/23. 1/2.

8739 Baudin, Maurice: The Rôle of the Ghost in Hamlet. MLN 37. March 1922. H. 3.

8740 Erichsen, Valborg: Hamlet og Søren Kierkegaard. Edda. Nordisk Tidsskrift for Litteraturforskning XIV. 1921. H. 4.

8741 Flemming, Willi: «Der Prolog zum Hamlet» der Wandertruppen und Andreas Gryphius. Euph. 24. 1922. H. 3.

8742 Gurk, Paul: Hamlet. Volksbühne II, H. 3. Berlin.

8743 Hubbard, Frank, G.: The First Quarto Edition of Shakespeare's Hamlet. MLN 36. June 1921. H. 6.

8744 Hubbard, Frank G.: The Readings of the First Quarto of Hamlet. PMLAA 38. 1923. H. 4.

8745 Jones, Howard Mumford: The King in Hamlet. University of Texas Bulletin: Comparative Literature Series No. 1. Austin, University of Texas 1921.

8746 Kenyon, J. S.: A Note on Hamlet. Philological Quarterly. A Journal Devoted to Scholarly Investigation in the Classical and Modern Languages and Literatures. Iowa City, Iowa. Vol. I. January 1922, Nr. 1, S. 71. — Vgl. Jb. 58. 1922. S. 155 (W. Keller).

8747 Krappe, W.: Hamlet in seiner esoterischen Bedeutung. Theosophische Kultur. Monatsschrift, hrsg. von der Theosophischen Gesellschaft, Leipzig: Theosoph. Kulturverlag 1921, S. 111—120.

† 8748 Kuhlmann, Karl A.: Hamlet-Erkenntnisse. Kiel: W. G. Mühlau 1922. 32 S. — Rez. Hamburger Fremdenbl. Nr. 472. 13. Okt. 1922. (H. Meyer-Benfey). — L. E. 25. 1. Nov. 1922. S. 186f. (A. Ludwig). — Zs. f. e. U. 22. 1923. S. 316f. (H. Jantzen).

8749 Mack, Fritz: Eine neue Lösung des Hamlet-Problems. Baden-Badener Bühnenblatt II. 1922. S. 78.

8750 Mai-Rodegg, Gustav: «Hamlet». Zur Inszenierung am Deutschen Nationaltheater in Weimar. Die deutsche Bühne XIV. 1922. 16.

8751 Montgomery, Marshall: «Cursed Hebona» as Guaiacum officinale (or Lignum vitae) in Shakespeare's Haml. I., 5., 62. Reprinted from the Proceedings of the Royal Society of Medicine 1921, vol. XIV (Selection of the History of Medicine,) S. 23—26.

8752 Morsbach, Lorenz: Der Weg zu Shakespeare und das Hamletdrama. Eine Umkehr. Halle a. S.: M. Niemeyer 1923. VII, 111 S. — Rez. L. E. 25. 1923. S. 1218 (A. Ludwig). — MLR 18. Okt. 1923. H. 4 (G. C. Moore Smith). — Anglia Beibl. 35. 1924. S. 1—16 (B. Fehr).

8753 Roosbroeck, Gustave L. van: Hamlet in France in 1663. PMLAA 37. June 1922. No. 2.

8754 Schick, J.: Vorfahren von Shakespeare's Hamlet in Indien. Münch.-Augsb. Abendztg. 1923, Sammler 75.

8755 Spencer, Hazelton: Hamlet under the Restoration. PMLAA 38. Dez. 1923. No. 4.

8756 Stolz, Heinz: Hamlet-Porträts. Blätter der Württembergischen Volksbühne IV. 1922/23. H. 1/2.

8757 Turgenjeff, Iwan: Hamlet und Don Quixote. Ein Vortrag, gehalten am 10. Januar 1860. Das Inselschiff IV, 4.

8758 Wihan, J.: Die Hamletfrage. Ein Beitrag zur Geschichte der Renaissance in England. Leipziger Beiträge z. engl. Phil., hrgs. von M. Förster, H. 3. Leipzig: B. Tauchnitz 1921. 89 S. — Rez. Zs. f. e. U. 21. 1922. S. 232 (H. Jantzen). — Jb. 58. 1922. S. 131f. (W. Keller).

8759 Winstanley, Lilian: Hamlet and the Scottich Succession; being an examination of the relations of the play of Hamlet to the Scottish Succession and the Essex Conspiracy. Cambridge: University Press 1921. — Rez. Jb. 58. 1922. S. 132—134 (W. Keller).

Henry IV.

8760 The Second Part of King Henry the Fourth. Ed. by Samuel B. Hemingway. New Haven, Yale University Press 1921, London: H. Milford, Oxford Univ. Press. = The Yale Shakespeare.

8761 Benhain, A.: Shakespeare's Henry IV. and the Spirit of the 15th Century in England. Philological Quarterly. Iowa 1923. Vol. II. No. 3.

Henry V.

8762 W. Shakespeare: Henry the Vth edited by G. H. Cowling. London: Methuen 1922. = Methuen English Classics. — Rez. Archiv 76. Jg., 144. Bd. 1922. S. 280f. (A. Brandl).

8763 Price, H. T.: TheText of Henry V. Newcastle-under-Lyme: Mandley & Unett 1921, 55 S. — Rez. MLR 16. 1921. Nr. 3/4 (A. W. Pollard). — Anglia Beibl. 34. 1923. H. 8 (Flasdieck). — E. Studien 57. 1923. H. 2 (L. L. Schücking).

8764 Price, H. T.: «Henry V.», Act II, Chorus II., 41—42. MLR 17. July 1922. No. 3.

Henry VI.

8765 Schaubert, Else v.: Zu der Frage nach Draytons Anteil an Skakespeare's Henry VI. E. Studien 56. 1922. H. 3.

Henry VIII.

† 8766 Ege, Karl: Shakespeare's Anteil an Henry VIII. Jb. 58. 1922. S. 99—119.

8767 Nicholson, M. H.: The Authorship of Henry VIII. PMLAA 37. Sept. 1922. No. 3.

John.

8768 Greg, W. W.: Bale's Kynge Johan. MLN 36. Dez. 1921. No. 8.

† 8769 Liebermann, F.: Shakespeare als Bearbeiter des King John. Archiv 75. Jg. 142. Bd. 1921. S. 177—202; 76. Jg., 143. Bd. 1922. S. 17 bis 46. S. 190—203.

Julius Caesar.

8770 W. Shakespeare: Julius Caesar. New complete edition with introduction and annotations. ed. by H. Hassmann. Reichenberg: Gebr. Stiepel 1921 (durch K. F. Köhler, Leipzig). 91, XIII S. = Stiepel's English Texts 3.

8771 Shakespeare: Julius Caesar. Nach der Schlegel'schen Übersetzung hrsg. u. mit Einleitung und Anmerkungen versehen von H. Schmitt. 7. Aufl. Paderborn: F. Schöningh 1921. 218 S. = Schöningh's Ausgaben deutscher u. ausländ. Klassiker mit Erläuterungen. Bd. 1.

8772 Charlton, H. B.: Buckingham's Adaption of Julius Caesar and a Note in the Spectator. MLR 17. Apr. 1921. Nr. 2.

† 8773 Coad, Oral Summer: Shakespeare and Aeschylus. JEGPh 20. 1921. S. 556f.

8774 Crawford, A. W.: A Note on Julius Caesar. MLN 37. March 1922. Nr. 3.

8775 Gundelfinger, Friedrich: Caesar in der deutschen Literatur. Anast. Neudruck [1904]. Berlin u. Leipzig: Mayer & Müller 1922. VIII, 129 S. = Palaestra 33.

† 8776 Mutschmann, Heinrich: Das Problem von Shakespeare's Julius Caesar. DNSpr. 28. 1921. S. 203—218.

8777 Rea, John D.: Julius Caesar II., 1., 10—34. MLN 37. June 1922. No. 6.

Lear.

8778 W. Shakespeare: König Lear. Ein Trauerspiel. Für den Schulgebrauch hrsg. von Ernst Regel. 2. [Titel-] Aufl. Leipzig: Freytag 1920 [1913]. 127 S. = Freytags Sammlung ausgewählter Dichtungen u. Abhandlungen.

† 8779 Engel, H.: Zu Shakespeare's Edgar. Zs. f. e. U. 21. 1922. S. 29 bis 33.

8780 Fischer, Rudolf: Quellen zu König Lear. Bonn: Marcus & Weber 1914. = Shakespeare's Quellen, in der Originalsprache u. deutsch, hrsg. i. A. d. Deutschen Shakespeare-Gesellschaft, 1. Bdchen. — Rez. Euph. 23. 1921. S. 113—115 (J. Wihan).

8781 Raven, Anton A.: A Note on «King Lear». MLN 36. March 1921. No. 3.

8782 Schmits, Walter: Lear als Erzieher. Köln. Ztg., Lit Beil. Nr. 776a. 1921.

8783 Tamblyn, W. F.: Notes on «King Lear.» MLN 37. June 1922. No. 6.

8784 Winstanley, Lilian: Macb., King Lear and Contemporary History. Being a study of the relations of the play of «Macbeth» to the personal History of James I., the Darnley Murder and the St. Bartholomew Massacre, and also of «King Lear» as symbolic mythology. Cambridge: Univ. Press 1922. — Rez. Jb. 58. 1922. S. 134—136 (W. Keller). — Zs. f. e. U. 22. 1923. S. 66f. (K. Arns).

Ferner vgl. Nr. 8726 u. 8727.

Love's Labour's Lost.

Vgl. Nr. 8726.

Macbeth.

8785 W. Shakespeare: Macbeth. A tragedy. New complete ed. with introduction and annotations by Hubert Hassmann. Reichenberg: Gebr. Stiepel [1921]. 88, XII S. = Stiepel's English Texts 2.

8786 Shakespeare's Macbeth. Ein Trauerspiel in 5 Aufzügen. Mit Einleitung, Anmerkungen u. Anhang versehen von J. Hense. 5. Aufl., besorgt von A. Wirmer. Paderborn: Schöningh 1921. 139 S. = Schöninghs Ausgaben deutscher u. ausländ. Klassiker mit Erläuterungen. Bd. 2.

8787 Šekspir, Makbet. Tragedija v pjati dějstvijach. Berlin: Russischer Universal-Verlag 1921 (durch F. E. Fischer, Leipzig). 64 S. = Vsemirnyj Panteon Nr. 11.

8788 W. Shakespeare: La Tragedia di Macbeth. Testo italiano conforme all' originale inglese. Note ed Appendice di Allessandro de Stefani. Con 23 tavole fuori testo. Torino: Fratelli Bocca Editori 1922. 510 S. — Rez. La Cultura. Revista mensile di filosofia, lettere, arti 8, 15 Giugno 1922 (M. Praz). — Zs. f. e. U. 21. 1922. S. 134f. (M. Koch). — Neoph. 8. 1923. No. 4 (H. Jantzen).

8789 Brandl, Alois: Zur Vorgeschichte der Weird Sisters in Macbeth. Halle a. S.: M. Niemeyer 1921. = Texte u. Forschungen zur engl. Kulturgeschichte. Festgabe für F. Liebermann zum 20. Juli 1921. — Vgl. Archiv 76. Jg., 143. Bd. 1922. S. 115. — Jb. 58. 1922. S. 156f. (W. Keller).

8790 Horn, W.: Zu einem Beispiel von «künstlerischer Fiktion» in Shakespeare's Macbeth". Arch. 77. Jg. 145. Bd. 1923. H. 3/4.

8791 Kauenhoven, Kurt: Gottfried August Bürger's Macbeth-Bearbeitung. Diss. Königsberg 1915. 89 S.

8792 Wagner, Ludwig: Der Frankfurter Macbeth. Die Szene 14. Berlin. 1924. S. 3—5. — Rez. Lit. Ztbl. 75. 1924. S. 134.

8793 Weiss, Ernst: Ein Wort zu Macbeth. Berl. Börs.-Cour. Nr. 51. 1923.
Ferner vgl. Nrn. 8727, 8773, 8784.

Measure for Measure.

† 8794 Hirschberg, Julius: Zwei Konjekturen zu M. for M. Jb. 58. 1921. S. 81.

The Merchant of Venice.

8795 Shakespeare: The M. of V., a comedy. Wörterbuch. Bearbeitet von I. Schmidt. Leipzig: G. Freytag 1921. 52 S. = Freytags Sammlung frz. u. engl. Schriftsteller. Wörterbücher.

8796 Shakespeare: Der Kaufmann von Venedig. Mit einem Vorwort von Arthur Kahane u. Szenenbildern von Harold Bengen. Berlin: F. Fontane & Co. 1921. 128 S. = Die Bücher des deutschen Theaters, hrsg. von H. Herald u. H. Rosenberg Nr. 9.—Rez. Zs. f. e. U. 21. 1921. S. 294(H. Jantzen).

8797 W. Shakespeare: Der Kaufmann von Venedig. Nach der Schlegel'schen Übersetzung hrsg. u. mit ausführlichen Erläuterungen für den Schulgebrauch u. Selbstunterricht von J. A. Kilb. 2. Aufl. Paderborn: Schöningh 1921. 172 S. = Schöninghs Ausgaben ausländ. Klassiker mit Erläuterungen Nr. 10.

8798 Shakespeare: Der Kaufmann von Venedig. Neu übertragen u. erläutert von H. Schmitt. Bielefeld: Velhagen 1922. XII, 108 S. — Rez. Zs. f. e. U. 21. 1922. S. 227. (H. Jantzen).

8799 Bab, Julius: Der Kaufmann von Venedig. Blätter der Württembergischen Volksbühne II. 1921/22, 11. u. 12. H.

8800 Bab, Julius: Der Kaufmann von Venedig. Saarbrücker Blätter II. 1923/24. 2. H.

8801 Engert, Rolf: Shakespeare's Kaufmann von Venedig. Der Neue Kurs, Wiss. Umschau 2. 1923.

† 8802 Schulze, Konrad: Zu Chaucer's «Weib von Bath» u. Shakespeare's «Kaufmann von Venedig». GRM 8. 1920. S. 103—105.

8803 Wolff, M. J.: Shakespeare's Kaufmann von Venedig. Westermann's Illustr. deutsche Monatshefte. Jg. 130. März 1921. S. 64—68. — Vgl. Jb. 58. 1922. S. 153 (W. Keller).

Merry Wives of Windsor.

8804 Forsythe, R. S.: A Plautine Source of «The M. W. of W.» Mod. Philology 18. Dez. 1920. No. 8. Gen. Sect. II.

8805 Lefranc, Abel: Du nouveau sur Sh.: à propos des «Joyeuses Commères de Windsor». L'Opinion. 5. u. 12. Febr. 1921.

8806 Monaghan, J.: Falstaff and his forebears. Studies in Philology. North Carolina. 18. July 1921. No. 3.

8807 Spargo, J. W.: An interpretation of Falstaff. Washington Univ. Studies. Apr. 1922. — Ferner vgl. Nr. 8728.

A Midsummer Night's Dream.

8808 W. Shakespeare: Ein Sommernachtstraum. Übers. von A. W. v. Schlegel. Anordnung und Schattenrisse von Eduard Gaertner. Wien: A. Wolf [1920]. 142 S.

8809 Hamel, Walter: W. Shakespeare: Pyramus und Thisbe. Rüpelszenen aus «M. N. D.» In 2 Aufzügen eingerichtet. Berlin: E. Bloch [1921]. 32 S. = Volksspiele Nr. 6.

8810 Lefranc, Abel: Du nouveau sur Sh.: le secret du «Songe d'une nuit d'été». L'Opinion. 23. Oct. 1920.

8811 Rickert, Edith: Political Propaganda and Satire in «A M. N. D.» Modern Philology 21. 1923. No. 1 u. 2.
Ferner vgl. Nr. 8726.

Othello.

8812 Bödtker, A. Trampe: Hvorledes har Sh. taenkt sig Othello? Edda. Nordisk Tidsskrift for Litteraturforskning 14. 1921. S. 81. Christiania. Vgl. Jb. 58. 1922. S. 155f. (W. Keller).

8813 Dürr, E.: Oth. Blätter der Schwäb. Volksbühne. 2. Spielzeit. Heft 6.

Pericles.

† 8814 Marcus, Erich: «Perikles von Tyrus» im Berliner «Neuen Volkstheater». Jb. 57. 1921. S. 148f.

Richard II.

8815 Buell, Llewellyn M.: King Richard II. New Haven, Yale Univ. Press 1921. London: H. Milford, Oxford Univ. Press. = The Yale Shakespeare.

Richard III.

8816 Campbell, Oscar James: The Position of the «Roode en Witte Roos» in the Saga of King Rich. III. Madison, Wisconsin 1919. 169 S. =Univ. of Wisconsin Studies in Language and Literature No. 5. — Rez. MLR 16. Apr. 1921. No. 2 (P. Geyl). — JEGPh 20. July 1921. S. 407—410 (H. N. Hillebrand). — Jb. 58. 1922. S. 139 (W. Keller).

Romeo and Juliet.

8817 W. Shakespeare: R. and J. Eingeleitet von Stefan Hock. Dresden: Deutsches Verlagshaus 1923. 103 S. — Rez. Zs. f. e. U. 22. 1923. S. 317 (H. Jantzen).

† 8818 W. Shakespeare: R. and J. Trauerspiel in 5 Akten. Übers. von A. W. v. Schlegel. Leipzig o. J.: Ph. Reclam. 93 S.

8819 Bödtker, A. Trampe: Elskovssonetten i R. and J. Edda. Nordisk Tidsskrift for Litteraturforskning. Christiania. Aargang 8. Bind 16. Hefte 4. 1921. — Vgl. Jb. 58. 1922. S. 152f. (W. Keller).

8820 Doumic, René: «Juliette et Roméo» à la Comédie Française. Revue des deux mondes. 1. Juli 1920.

8821 Fischer, Rudolf: Quellen zu R. and J. Bonn: Marcus & Weber 1922. VII, 249 S. = Shakespeare's Quellen in der Originalsprache und deutsch, hrsg. im Auftrag der Deutschen Sh.-Gesellschaft. Bd. 2. — Rez. Jb. 58. 1922. S. 136 (W. Keller). — L. E. 24. 1. Nov. 1922. S. 1454 (A. Ludwig).

8822 Hauvette, H.: Une variante française de la légende de Roméo et Juliette. Revue de littérature comparée I. 1921. No. 3.

8823 Köster, A.: Ziele der Theaterforschung. Euph. 24. 1922 H. 3.

8824 Rea, John D.: A Note on R. and J. II., 1., 1—2. Modern Philology 18. Apr. 1921. S. 163. General Section Part III. — Vgl. Jb. 58. 1922. S. 152 (W. Keller).

8825 Rühfel, J.: Romeo und Julia in einer deutschen Predigt. Archiv 77. Jg. 145. Bd. 3./4. H.

8826 Stecher, Richard: Erläuterungen zu Shakespeare's R. and J. 2. verb. Aufl. Leipzig, H. Beyer 1922. 60 S. — W. Königs Erläuterungen zu den Klassikern, 55. Bdchen.

8827 Vischer, F. Th.: Das Schicksal in Shakespeare's R. and J. Blätter der Schwäb. Volksbühne. 2. Spielzeit, H. 1.

† 8828 Wimmer, K.: Die Abendmesse in R. and J. DNSpr. 28. 1920/21. S. 455f.

The Taming of the Shrew.

8829 Perry, H. T. E.: The T. of the Sh. New Haven, Yale Univ. Press 1921. London: H. Milford, Oxford Univ. Press. = The Yale Sh.

8830 Harnisch, Wolfgang: The T. of the Sh. Schwäb. Merkur. Schwäb. Chronik Nr. 207. 1923.

8831 Krauss, Rudolf: Shakespeare's Bezähmte Widerspenstige und ihre Schicksalsgenossinnen. Blätter der Württemberg. Volksbühne. 3. 1921/22. Heft 2.

Tempest.

8832 Shakespeare's Temp. Edited for the Syndics of the Cambridge Univ. Press by Sir Arthur Quiller-Couch and John Dover Wilson. Cambridge: Univ. Press 1921. — Rez. Jb. 58. 1922. S. 120f. (W. Keller). — MLR 17. Apr. 1922. No. 2 (W. W. Greg).

8833 Gray, H. D.: Some indications that «The Temp.» was revised. Studies in Philology. North Carolina 18. Apr. 1921. No. 2.

Ferner vgl. Nr. 8726.

Timon of Athens.

8834 Timon von Sh. Übertragen von Robert Prechtel. Berlin: Spiegelverlag 1921. 112 S. — Rez. Jb. 57. 1921. S. 93 (W. Keller). — Vgl. Archiv 76. Jg. 144. Bd. 1922. S. 151.

8835 Kilian, Eugen: Shakespeare's «Timon» als Bühnenstück. Baden-Badener Bühnenblatt 2. 1922. Nr. 76/77.

8836 Williams, Stanley T.: Some Versions of T. of A. on the Stage. Modern Philology 18. Sept. 1920. S. 262. English Section Part II. — Vgl. Jb. 58. 1922. S. 157 (W. Keller).

Titus Andronicus.

8837 Greg, W. W.: T. A. MLR 14. July 1919. No. 3.

Troilus and Cressida.

† 8838 Fischer, Ottokar: Eine tschechische Aufführung von «T. and C.» L. E. 24. 1. Apr. 1922. S. 783—789.

† 8839 Griffin, Nathaniel E.: Chaucer's Portrait of Criseyde. JEGPh 20. 1921. S. 39—46.

† 8840 Schneider, Manfred: «T. and C.» in der Berabeitung von Wilh. v. Scholz am Württemb. Landestheater. Jb. 57. 1921. S. 156f.

Ferner vgl. Nr. 8827.

Twelfth Night.

† 8841 Was ihr wollt, Lustspiel in 5 Aufz. von W. Shakespeare. Übers. von A. W. v. Schlegel. Leipzig o. J.: Reclam. 76 S. = Reclams Universal-Bibliothek Nr. 53.

Ferner vgl. Nr. 8726.

III. NICHTDRAMATISCHE WERKE.

8842 Shakespeare's Sonette, ins Deutsche übertragen von Friedrich Huch. Titelzeichnung u. Initialen von Paul Remer. München: G. Müller 1921. 45 S. — Rez. Jb. 58. 1922. S. 126 (W. Keller).

8843 Shake-Speare's Sonnets. Maastricht: The Trajectum ad Mosam Press 1922/23.

† 8844 Dubislav, Georg: Studien zur mittelengl. Syntax. Anhang. 4. Zu Shakespeare's Sonn. 35,2 excusing thy sins more than thy sins are. Anglia 46. 1922. S. 255f.

8845 Emerson, O. F.: Shakespeare's Sonneteering. Studies in Philology. North Carolina. 20. Apr. 1923. No. 2.

8846 Garnier, Ch.-M.: Sonn. de Sh. Revue de l'Enseignement des Langues Vivantes. Paris. 39e Année. Janvier 1922. Nr. 1.

8847 Redin, Mats: The Friend in Shakespeare's Sonnets. E. Studien 56. 1922. H. 3.

IV. SHAKESPEAREANA.

8848 Acheson, Arthur: Sh's Lost Years in London (1586—1592). New York: Brentano 1921. London: B. Quaritch. — Vgl. Jb. 58. 1922. S. 136 (W. Keller).

8849 Angeli, D.: Sh., Voltaire e Baretti. Giornale d'Italia. 15. Aug. 1920.

† 8850 Arns, Karl: Engl. Theatermißstände und Reformpläne. Zs. f. e. U. 20. 1921. S. 232—242.

† 8851 Arns, Karl: Bochumer Sh.-Aufführungen. Jb. 58. 1922. S. 185 bis 188.

† 8852 Arns, Karl. Essener Stadttheater. Jb. 58. 1922. S. 188.

† 8853 Arns, Karl: Ein engl. Streit um die Aufführung Shakespeare's. Zs. f. e. U. 22. 1923. S. 99—108.

8854 Arns, Karl: Das engl. Drama. Von Shakespeare bis zur Gegenwart. Der Spielplan des Kulturtheaters, Sammelband 1923.

8855 Asanger, Florian: Shakespeare und Spanien. Augsb. Postztg. 1923. Lit. Beil. 44.

8856 B., L.: Gustav Landauer. Das Forum VI. H. 8/9.

8857 Bab, Julius: Shakespeare. Dichter u. Bühne. Meister der Oper. Literatur- u. Musikgeschichte in Einzelheften für Theaterbesucher, hrsg. vom Bühnen-Volksbund in Frankfurt a. M., geleitet von E. L. Stahl in Verbindung mit Joh. Eckardt u. W. E. Thormann. Reihe 2: Die Klassischen. Frankfurt a. M.: Patmos-Verlag 1921. — Vgl. Jb. 58, 1922. S. 177 (E. L. Stahl).

8858 Bab, Julius: Der Mensch auf der Bühne. Eine Dramaturgie für Schauspieler. H. 2: Durch das Drama Sh.'s. Berlin: Oesterheld & Co. 1921. — Rez. Jb. 58. 1922. S. 157f. (E. L. Stahl). — L. E. 24. 1922. S. 468f. (E. Gross).

8859 Bab, Julius: Shakespeare's Menschendarstellung. Das deutsche Drama. Berlin IV. 1921. H. 3.

8860 Bab, Julius: Shakespeare und die Musik. Rheinische Thalia. Bll. f. bad. u. pfälz. Kultur. Wochenschrift des Mannheimer Nationaltheaters. Hrsg. von Adolf Kraetzer. Mannheim u. Leipzig: M. Beck. 2. Jg. 1922. H. 4.

8861 Bab, Julius: Shakespeare's Königsspiel. Volksbühne II. H. 6.

8862 Bab, Julius: Shakespeare's Lustspiele. Saarbrücker Blätter für Theater u. Kunst I. 1922/23. H. 15.

8863 Bab, Julius: Die «Freiheit» des Dichters. Eine Shakespeare-Studie. L. E. 25. 1. Mai 1923. S. 768—774.

8864 Bab, Julius: Das Drama der Liebe. Berlin: Deutsche Verlagsanstalt 1924. 198 S. — Rez. Lit. Ztbl. 75. Febr. 1924. S. 118.

8865 Bahr, Hermann: Zur Shakespeare-Literatur. Preuß. Jahrbücher 150, 3.

8866 Barthou, Louis: Autour de W. Sh. de Victor Hugo, documents inédits. Revue de Paris 1. Aug. 1920.

8867 Baskervill, C. R.: Queen Elizabeth in a Game of «Truth». MLR 17. Jan. 1922, No. 1.

8868 Beck, Marg. M.: The Dance of Death in Shakespeare. MLN 37. June 1922. No. 6.

8869 Beethoven, Ludwig van: Berichte der Zeitgenossen, Briefe u. persönliche Aufzeichnungen, gesammelt und erläutert von Albert Leitzmann. 2 Bde. Leipzig: Insel-Verlag 1920. — Rez. Jb. 58. 1922. S. 140f. (W. Keller).

8870 Behler, Mally: Die Beziehungen zwischen Sidney und Spenser. Archiv 77. Jg. 146 Bd. H. 1/2.

8871 Belzner, Emil: Shakespeare und das Drama, Beitrag zur Auslegung des Dramas. Stuttg. N. Tagebl. Nr. 381. 1921.

8872 Bertrand, J. J. A.: Tieck et le théâtre espagnol. Paris: F. Rieder & Cie. 1914. 182 S. — Rez. DNSpr. 28. 1920/21. S. 188f. (A. Hämel).

8873 Betbeder-Matibet, Marie: L'Influence de Shakespeare sur Musset dans les Comédies et Proverbes. Revue de l'enseignement des langues vivantes. März, April, Mai, Juni 1921.

8874 Bettelheim-Gabillon, Helene: Im Zeichen des alten Burgtheaters. Wien-Berlin: Wila 1921. 247 S. mit 7 Tafeln.

8875 Bie, Oskar: Zur Musik im Schauspiel. Rheinische Thalia II. 1922. Heft 4.

8876 Bieber, Gustav Arthur: Der Melancholikertypus Shakespeare's und sein Ursprung. Heidelberg: C. Winter 1913. = Anglist. Arbeiten, hrsg. von L. L. Schücking, H. 3. — Rez. Euph. 23. 1921, S. 115—119 (J. Wihan) = 7102.

8877 Bijvanck, W. G. C.: Een Nieuwe Sh.-uitgaaf. De Gids. Oct. 1921.

8878 Bleibtreu, Karl: Zur Shakespeare-Frage. Der Türmer. 25. Jg. 1922. H. 2 u. 4. Stuttgart: Greiner & Pfeiffer.

8879 Bleibtreu, Karl: Shakespeare's Geheimnis. Bern: E. Bircher 1923. 157 S. — Rez. L. E. 25. 1. Aug. 1923. S. 1134 f. (A. Ludwig).

8880 Bleibtreu, Karl: Shakespeare als Deutscher. Berl. Tageblatt. 1923. Nr. 348.

8881 Bleibtreu, Karl: Geschichte der engl. Literatur mit Einschluß der amerikanischen. Bern-Leipzig: E. Bircher 1923. 390 S. — Rez. Lit. Ztbl. 75. 1924. S. 75f. (F. Werner).

8882 Brandenburg, Hans: Shakespeare und die Kunst der Bewegung. Rheinische Talia I. 1922. H. 14.

8883 Brandl, Alois: Shakespeare-Möglichkeiten. Das Große Schauspielhaus. Zur Eröffnung des Hauses hrsg. vom Deutschen Theater zu Berlin. Redaktion Heinz Herald. S. 105—115. Berlin: Verlag der Bücher des Deutschen Theaters 1920. 122 S. — Rez. Jb. 58. 1922. S. 174 (E. L. Stahl). — Angez. Archiv Bd. 141. 1921. S. 303f.

† 8884 Brandl, Alois: Jahresbericht, erstattet vom Präsidenten bei der Generalversammlung am 23. April 1921. Jb. 57. 1921. S. 1—6.

8885 Brandl, Alois: Shakespeare. Leben — Umwelt — Kunst. Neue Ausgabe mit 7 Abbildungen. Berlin: E. Hofmann & Co. 1922. XVI, 517 S. = Geisteshelden, Sammlung von Biographien, begr. von Anton Bettelheim, Bd. 8. — Rez. Deutsche Revue 47. Juni 1922 (W. Dibelius). — Frankf. Ztg. 1922. Nr. 492 (Das deutsche Nachkriegswerk über Shakespeare, von A. Eichler). — Germania, Aus Zeit 24. 1922. (J. M. Toll). — Jb. 58. 1922. S. 127f. (W. Keller). — JEGPh 22. Apr. 1923. Nr. 2. (W. E. Leonard). — Münch. N. Nachr. 1922. Nr. 268 (J. Hoffmiller). — Voss. Ztg. Umschau 97, 1922 (A. Klaar).

† 8886 Brandl, Alois: Shakespeare und die ital. Renaissance. Archiv 76 Jg. 143. Bd. 1922. S. 252.

† 8887 Brandl, Alois: Shakespeare und Fulke Greville. Archiv 76. Jg. 143. Bd. 1922. S. 252.

† 8888 Brandl, Alois: Zu Shakespeare und Walter Scott. Archiv 76. Jg. 143. Bd. 1922. S. 254f.

† 8889 Brandl, Alois: An English Translation of Shakespeare. Archiv 76. Jg. 144. Bd. 1922. S. 256f. (Dazu The Manchester Guardian Weekly, 16. April 1922).

† 8890 Brandl, Alois: Kyd an den Privy Coucil über Marlowe. Archiv 75. Jg. 142. Bd. 1921. S. 257.

8891 Brooke, T.: The Marlowe Canon. PMLAA 37. Sept. 1922. No. 3.

8892 Brooke, T.: An Anomalous Elizabethan Relative Form. MLN 38. June 1923, No. 6.

8893 Brown, Carleton: The Stonyhurst Pageants. Edited, with Introduction. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1920. 30, 301 S. = Hesperia, Ergänzungsreihe, hrsg. von James W. Bright, H. 7. — Rez. Litbl. 44, 1923. S. 350f. (R. Ackermann).

8894 Brunelli, B.: L'in-folio Shakesperiano della Biblioteca Universitaria di Padova. Il Marzocco XVIII. Nr. 20.

8895 Busse, Bruno: Das Drama. In 4 Bänden, von J. K. Niedlich, K. Glaser, R. Imelmann, A. Ludwig. I. Bd. Von der Antike zum frz. Klassizismus. 2. Aufl. 1918. — II. Bd. Von Voltaire zu Lessing. 2. Aufl. 1919. — III. Bd. Vom Sturm und Drang bis zum Realismus. 2. Aufl. 1922. 134 S. Berlin-Leipzig: B. G. Teubner. = Aus Natur u. Geisteswelt Nr. 287, 288, 289. — Rez. DNSpr. 28. 1920/21. S. 286f. (W. Küchler). — Litbl. 42. 1921. S. 1—5 (W. v. Wurzbach).

8896 Carpenter, Fred. Ives: Spenser in Ireland. Modern Philology 19. May 1922. No. 4.

8897 Catalogue of the Exhibition of Shakespeariana held at the Cardiff Public Library in Commemoration of the First Folio Tercentennary (1623 bis 1923). Cardiff: Educational Publishing Company. 52 S.

8898 Cazamian, Louis: L'Evolution psychologique et la Littérature en Angleterre (1660—1914). Paris: F. Alcan 1920. VIII. 269 S. — Rez. Anglia Beibl. 32. 1921. S. 241—245 (B. Fehr).

8899 Chévrillon, André: Trois études de littérature anglaise. (La Poésie de Rudyard Kipling. John Galsworthy. Sh. et l'âme anglaise. Paris: Plon 1921. 292 S. — Rez. Anglia Beibl. 32. 1921. S. 269—279 (B. Fehr).

8900 Commynes, Philipp v.: Denkwürdigkeiten. Übersetzt und eingel. von S. Aschner. München: G. Müller 1920. 670 S. u. 70 Tafeln. — Vgl. Archiv 75. Jg. 142. Bd. 1921. S. 308.

† 8901 Corssen, Meta: Kleist's und Shakespeare's dramatische Gestalten. Jb. 58. 1922. S. 46—67.

8902 Coby, Herbert Ellsworth: Edmund Spenser, a critical Study. Berkeley: University of California Press 1917. 478 S. = Univ. of California Publications in Modern Philology, vol. 5. — Rez. DLZ 42. 1921. S. 433—439 (F. Brie). — Lit. Ztbl. 74. 1923. S. 409.

8903 Crane, Thomas Frederick: Italian Social Customs of the XVIth Century and their Influence on the Literature of Europe. New Haven. Yale Univ. Press 1920. XV. 689 S. — Rez. Archiv 76. Jg. 144. Bd. 1922. S. 128f. (J. Bolte). — DLZ 42. 1921. S. 76.

8904 Cunow, Deventer v.: Ein Wort für Francis Bacon. Der Türmer. 24. 1921. Nr. 1.

8905 Curry, W.: Spenser in Ireland. Modern Philology 19. Febr. 1922. No. 3.

8906 Daffis, Hans: Shakespeare-Bibliographie 1917—1918. Jb. 57. 1921. S. 164—188.

9907 Dane, Clemence: Will Shakespeare. An Invention in 4 Acts. London: W. Heinemann 1921. 131 S. — Rez. Anglia Beibl. 33. 1922. S. 232 bis 240 (A. Eichler).

† 8908 Deetjen, Werner: Immermann's Bearbeitung des «Sturms» als Operntext. Jb. 57. 1921. S. 65—76.

† 8909 Deetjen, Werner: Jahresbericht, erstattet vom Präsidenten bei der Generalversammlung am 23. April 1922. Jb. 58. 1922. S. 1—5.

8910 Dibelius, Wilhelm: England. 2 Bde. Leipzig-Berlin 1923. 422 u. 276 S. — Rez. Litbl. 45. 1924. S. 32—35 (W. F. Schirmer). — Lit. Ztbl. 75. 1924. H. 33/36. (M. J. Wolff).

8911 Van Doren, Mark: The Poetry of John Dryden. New York: Brace & Howe 1920. 361 S. — Rez. Jb. 58. 1922. S. 139f. (W. Keller).

† 8912 Draat, Fijn van: The Place of the Adverb. A Study in Rhythm. Neoph. 6. 1921. S. 56—88.

8913 Eckhardt, E.: Germanische Züge in Shakespeare's Werken. Deutscher Volkswart, Leipzig. VI. S 73—78. 124—130.

8914 Eichler, Albert: Der Gentleman in der engl. Literatur. Zs. f. österr. Gymn. 1919. S. 257ff.

† 8915 Eichler, Albert: Schauspielerinnen in London um 1600? Anglia Beibl. 33. 1922. S. 118—120.

8916 Eichler, Albert: Ein biographisches Drama «Sh.» Archiv 76. Jg. 143. Bd. 1922. S. 252—254.

8917 Eichler, Albert: Zur Quellengeschichte und Technik von L. Tieck's Sh.-Novellen. E. Studien 56. April 1922. Nr. 2.

8918 Elster, Hanns Martin: Shakespeare's Kinder. Baden-Badener Bühnenblatt II, 1922. 57.

8919 Engel, Eduard: War Shakespeare in Italien? Saarbrücker Blätter für Theater u. Kunst II. 1923/24. H. 2.

8920 Epstein, Max: Max Reinhardt. Berlin: Winckelmann 1918. — Rez. Jb. 58. 1922. S. 171f. (E. L. Stahl).

8921 Eulenberg, Herbert: Mein Leben für die Bühne. Berlin: Cassirer 1919. — Rez. Jb. 58. 1922. S. 176f. (E. L. Stahl).

8922 Eulenberg, Herbert: Shakespeare. Saarbrücker Blätter für Theater und Kunst I. 1922/23. H. 15.

8923 Evans, M. Blakemore: Elizabethan Ghosts and Herzog Heinrich Julius of Braunschweig. JEGPh 22. April. 1923. No. 2.

8924 Faggi, A.: Suggestione e poesia. Il Marzocco XXVI. 29.

8925 Fischer, Bernhard: Otto Ludwig's Trauerspielplan «Der Sandwirt von Passeier» und sein Verhältnis zu den Shakespeare-Studien. Greifswalder Diss. Anklam. 1916. VI. 69 S. — Rez. Anz. f. d. A. 41. 1921. S. 102f. (H. Schneider.)

8926 Fischer, Ottokar: Dramaturgisches zu Christopher Marlowe. Prager Presse Nr. 84. 1922.

8927 Förster, Friedrich: Die Musik zu Shakespeare's Zeit. Rheinische Thalia II. 1922. H. 4.

8928 Förster, Max: Das elisabethanische Sprichwort nach Thomas Draxe's Treasurie of Ancient Adagies (1616). S. A. aus Anglia 42. 1918. — Rez. English Studies II. Dez. 1920. No. 12 (E. Kruisinga). [= 8370.]

† 8929 Förster, Max: Shakespeare und Deutschland. Vortrag zum 23. April 1921. Jb. 57. 1921. S. 7—27.

8930 Franz, Rudolf. Kritiken und Gedanken über das Drama. München: G. Birk 1915. — Rez. Jb. 58. 1922. 168f. (E. L. Stahl). [= 8235.]

† 8931 Franz, W.: Grammatisches. Zs. f. e. U. 20. 1921. S. 120—123.

8932 Fries, Albert: Beobachtungen zu Wildenbruch's Stil und Versbau. Berlin: E. Ebering 1920. 20 S. = Germanische Studien, H. 10. — Rez. L. E. 24. 1921. S. 180 (E. Gross).

8933 Fries, Albert: Intime Beobachtungen zu Grillparzer's Stil und Versbau mit Exkursen zu Klopstock's, Goethe's und Shakespeare's Stil. Berlin: Ebering. XV. 400 S. — Germanische Studien, H. 18.

8934 Gaehde, Chr.: Das Theater vom Altertum bis zur Gegenwart. 3. Aufl. Mit 17 Abbildungen. Leipzig: B. G. Teubner 1921. 126 S. = Aus Natur und Geisteswelt Bd. 230. — Selbstanzeige: GRM 9. 1921. S. 189f.

8935 Gamberale, L.: Shakespeare conobbe le opere di Dante? Nuovo Convito VI/4.

† 8936 Garvin, J. L.: Putting William in his Place. The Observer. London. 29. April 1923.

8937 Goldschmit, Rudolf K.: Eduard Devrient's Bühnenreform am Karlsruher Hoftheater. Als Beitrag zur Theatergeschichte des 19. Jahrhunderts dargestellt. Leipzig: L. Voß. 1921. 151 S. = Theatergeschichtliche Forschungen, hrsg. von B. Litzmann, Bd. 32. — Rez. L. E. 24. 15. Jan. 1922 (E. Gross).

8938 Göricke, Walter: Das Bildungsideal bei Addison und Steele. Bonn: P. Hanstein 1921. 55 S. = Bonner Studien zur englischen Philologie, Bd. 14. — Rez. Jb. 58. 1922. S. 141f. (W. Keller).

8939 Graham, E.: Das Rätsel unserer literarischen Welt. Bonn: Müllenbach 1922. 62 S.

8940 Graves, Th.: Notes on Puritanism and the Stage. Studies in Philology. North Carolina 18. April 1921. No. 2.

8941 Green, Alexander: The apocryphal Sir Thomas More and the Sh. Holograph. Reprinted from the American Journal of Philology 39. 1918.

8942 Greenslaw, Edwin: Shakespeare's Pastorals. Studies in Philology of the University of North Carolina 13. 1916. S. 122—158.

8943 Greenslaw, Edwin: Spenser and Lucretius. Studies in Philology of the University of North Carolina 17. Oct. 1920. No. 4.

8944 Greenslaw, Edwin: Some Old Religious Cults in Spenser. Studies in Philology of the University of North Carolina 20. April 1923. No. 2.

8945 Greg, W. W.: Re-enter Ghost. A Reply to Mr. J. Dover Wilson. MLR 14. Oct. 1919. No. 4.

8946 Groot, H. D.: New Sh. criticism. Neopt. 8. 1923. H. 4.

† **8947** Gross, Edgar: Der Zufall im Drama: L. E. 25. 1. Sept. 1923. S. 1152—1164.

8948 Gundolf (d. i. Gundelfinger), Friedrich: Shakespeare und der deutsche Geist. 6. unveränderte Aufl. Berlin: G. Bondi 1922. VIII. 359 S. — Vgl. Jb. 58. 1922. S. 223. Nr. **8606.** [= **7709.**]

8949 Gundolf, Friedrich: Goethe. 11. unveränd. Aufl. Berlin: G. Bondi 1922. VIII, 795 S. — Vgl. Jb. 58. 1922. S. 223. Nr. **8605.** [= **7708.**]

8950 Günther, Johannes: Der Theaterkritiker Heinrich Theodor Rötscher. Mit bes. Berücksichtigung seiner Kritik der theatralischen Darstellung. Leipzig: L. Voß 1921. 164 S. = Theatergeschichtliche Forschungen, hrsg. von Berthold Litzmann, Bd. 31. — Rez. L. E. 24. 15. Jan. 1922. S. 472f. (E. Gross).

8951 Haak, P.: Die ersten französischen Shakespeare-Übersetzungen von La Place und Le Tourneur. Diss. Berlin 1922. — Inhaltsangabe: Archiv 76. Jg. 143. Bd. 1921. S. 318.

8952 Hankiss, Jean: Schélandre et Sh. MLN 36. Dez. 1921. No. 8.

† **8953** Hartl, Eduard: Shakespeare-Bibliographie 1919-1920. Jb. 58. 1922. S. 213—237.

8954 Hatzfeld, Helmut: Einführung in die Interpretation engl. Texte. München 1922. — Angez. GRM 12. 1924. S. 60.

† **8955** Hecht, Hans: Shakespeare's Testament und die Vorrede der Schauspieler zur ersten Folio. GRM 10. 1922. S. 162—171.

† **8956** Heidrich, Hans: John Davies of Hereford (1565?—1618) und sein Bild von Shakespeare's Umgebung. Leipzig: Mayer & Müller 1924. VI, 124 S. Rez. Lit. Ztbl. 75. 1924. S. 133.

8957 Heine, H.: Shakespeare's Komödien. Blätter der Schwäbischen Volksbühne. Erste Spielzeit, H. 2.

8958 Heinemann, Karl: Die tragischen Gestalten der Griechen in der Weltliteratur. Leipzig: Dieterich 1920. 2 Bde. 163 u. 142 S. = Das Erbe der Alten, N. F., hrsg. von Otto Immisch, H. 3 u. 4. — Rez. Anglia Beibl. 32. 1921. S. 59f (K. Steinmeyer). — E. Studien 55. 1921. S. 289f. (R. Petsch).

8959 Hense, H.: Shakespeare's seetechnische Ausdrücke. Diss. Münster i. W. Im Jahrbuch der philos. u. naturwiss. Fakultät Münster i. W. für 1920.

8960 Herford, C. H.: The Normality of Shakespeare illustrated in his Treatment of Love and Marriage. English Association Pamphlet No. 47.

8961 Herford, C. H.: Shakespeare's Treatment of Love and Marriage and other Essays. London: Fisher Unwin 1921. 202 S. — Rez. Archiv 76. Jg. 143. Bd. S. 286—288 (A. Brandl).

8962 Hilbert, Gerh.: Shakespeare. Moderne Willensziele. Der Wille zum Nichts: Schopenhauer. Der Wille zur Macht: Nietzsche. Der Wille zum Glauben: Hamlet. Leipzig: Deichert 1919. 64 S.

8963 Hinze, Otto: Studien zu Ben Jonson's Namengebung in seinen Dramen. Leipziger Diss. 1919.

8964 Hirschberg, J.: Der Arzt bei Shakespeare. S.-A. aus der Berliner klinischen Wochenschrift. 1921. S. 20.

8965 Hirschberg, Julius: Wirkliche oder scheinbare Entlehnungen aus Shakespeare's Dramen. Archiv 76. Jg. 143. Bd. 1922. S. 209—222.

8966 Hirt, Ernst: Das Formgesetz der epischen, dramatischen und lyrischen Dichtung. Leipzig: B. G. Teubner 1923. IV, 227 S. — Rez. Anz. f. d.

A. 43. 1923. S. 22—24 (O. Walzel). — D. L. 26. 1923/24. S. 46f. (W. Hünerwadel).

8967 Hofmannsthal, Hugo v.: Shakespeare's Könige und große Herren. Baden-Badener Bühnenblatt I. 1922. 72. (= Jb. 41. 1905. S. X.)

† 8968 Holthausen, F.: Ein neues Zeugnis für die engl. Aussprache im 16. Jahrh. Anglia Beibl. 32. 1921. S. 83. Vgl. The Times, Literary Supplement, 11. Sept. 1919.

8969 Holzer, G.: Um Shakespeare! Die Tat XV/3.

8970 Holzhausen, Paul: Irrsinn u. psychische Grenzzustände im Spiegel der dramatischen Dichtung. 1. Einführung. 2. Shakespeare. 3. Goethe, Schiller und die Romantiker. 4. Ibsen. Köln. Ztg., Lit. Bl. 1923. Nr. 717a, 729b, 735a, 747b.

8971 Holzhausen, Paul: Dichter und Psychopathen. Köln. Ztg., Lit-Bl. 1923. Nr. 406a, 415a, 434a, 542a.

8972 Imelmann, Rudolf: Der Einfluß Bacon's auf Shakespeare. Deutsche Revue 47. März 1922.

8973 Ingersleben, Irmgard v.: Das Elisabethanische Ideal der Ehefrau bei Overbury (1613). Cöthen: O. Schulze 1921. 108 S. = Neue anglist. Arbeiten Nr. 5. — Rez. DLZ 43. 1922. S. 108f. (A. Eichler). — E. Studien 56. 1922. H. 3 (A. Eichler). — Jb. 58. 1922. S. 141 (W. Keller). — Zs. f. e. U. 21. 1922. S. 139 (H. Jantzen).

† 8974 Jacobs, Monty: Shakespeare in Berlin 1921. Jb. 58. 1922. S. 179 bis 181.

8975 Jahn, Johanna: Die mittelenglische Spielmannsballade von Simon Fraser. Bonn: P. Hanstein 1921. 59 S. = Bonner Studien zur engl. Philologie, H. 13. — Rez. Jb. 58. 1922. S. 141 (W. Keller).

† 8976 Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Im Auftrage des Vorstandes hrsg. von Wolfgang Keller. 57. Jg. Berlin-Leipzig: Vereinigung wissensch. Verleger, W. de Gruyter & Co. 1921. IV, 192 S. — Rez. Zs. f. e. U. 21. 1922. S. 301f. (H. Jantzen). — Inhaltsangabe: Litbl. 43. 1922. S. 57f.

† 8977 Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Im Auftrage des Vorstandes hrsg. von Wolfgang Keller. 58. Jg. Berlin-Leipzig: Vereinigung wissensch. Verleger, W. de Gruyter & Co. 1922. IV. 242 S. — Rez. Hamburger Fremdenbl. Nr. 548. 30. Dez. 1922 (O. Francke-Weimar). — Zs. f. e. U. 22. 1923. S. 315f. (H. Jantzen).

† 8978 Jahrmann, G.: Das Gebet in Shakespeare's Tragödien. Archiv 75. Jg. 141. Bd. 1921. S. 41—58.

8979 Jespersen, Otto: Growth and structure of the English language. 4th ed. rev. Leipzig: B. G. Teubner 1923. IV, 255 S. — Vgl. Jb. 58. 1922. S. 224. Nr. 8618.

8980 Kautzsch, Werner: Ein Vielumstrittener. Rhein.-Westf. Ztg., Kunst 786. 1922.

8981 Kaye, F. B.: 17th Century Reference to Sh. MLN 37. April 1922. No. 4.

† 8982 Keller, W.: Bücherschau. Jb. 57. 1921. S. 91—112.

† 8983 Keller, W.: Zeitschriftenschau. Jb. 57. 1921. S. 119—125.

† 8984 Keller, W.: Shakespeare als Überarbeiter fremder Dramen. Vortrag, gehalten auf der 55. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner zu Jena, Sept. 1921. Jb. 58. 1922. S. 68—82. — Referat: Zs. f. e. U. 20. 1921. S. 247 (H. Jantzen).

† 8985 Keller, W.: Bücherschau. Sammelreferat. Jb. 58. 1922. S. 120 bis 150.

† 8986 Keller, W.: Zeitschriftenschau. Jb. 58. 1922. S. 151—166.

† 8987 Keller, W.: Shakespeare und Shakspere. Der Türmer, hrsg. v. Fr Lienhard, Jg. 25. Juli 1923. S. 688f.

8988 Kellner, Leon: Shakespeare-Wörterbuch. Leipzig: Tauchnitz 1922. VIII, 358 S. = Engl. Bibliothek, hrsg. v. M. Förster, 1. Bd. — Rez. E. Studien 57. 1923. Nr. 2. (A. Schröer). — English Studies 5. Okt. 1923. No. 5

(J. H. Schutt). — Jb. 58. 1922. S. 137 (W. Keller). — Zs. f. e. U. 22. 1923. S. 141f.

8989 Kellner, Leon: Neue Wege zu Shakespeare. Neue Freie Presse. Wien. 20760, 20764. 20770. 1922.

† **8990** Klemperer, Viktor: Benedetto Croce's Renaissance-Porträts. GRM 11. 1923. S. 45—59.

8991 Kniepf, Albert: Bacon-Shakespeare. Hamburger Nachr. Nr. 260. 1922.

† **8992** Knudsen, Hans: Shakespeare auf der Bühne. Gartenlaube 1922. Nr. 17. S. 344—346.

8993 Koch, J.: Thomas Nabbes, ein zu wenig beachteter Dichter. Anglia 47. 1923. S. 332—382. — Inhaltsangabe: Lit. Ztbl. 75. 1924. S. 41 (E. Mühlbach).

8994 Koffka, Friedrich: Über Shakespeare und die Wiedergeburt des Tragischen. Die Neue Rundschau 32/10.

8995 Koster, Edwin B.: Lewis Theobald. English Studies 4. Febr. 1922. No. 1 u. Apr. 1922. Nr. 2.

8996 Krauss, R.: Shakespeare Blätter der Schwäbischen Volksbühne. Erste Spielzeit. H. 2.

† **8997** Kritzler, Emil: Die Regieanweisung im Drama. L. E. 24. 15. Jan. 1922. S. 449—454.

8998 Kuhl, Ernst P.: Shakespeare's Purpose in Dropping Sly. MLN 36. June 1921. Nr. 6.

8999 Kühnemund, Richard: Die Rolle des Zufalls in Shakespeare's Meistertragödien. Halle a. S.: M. Niemeyer 1923. 47 S. = Studien zur engl. Philologie, H. 67. Göttinger phil. Diss.

9000 Landauer, Gustav: Shakespeare. In Vorträgen. Im letztwilligen Auftrag des Verfassers hersg. von Martin Buber. 2 Teile in 1 Bd. Frankfurt a. M.: Lit. Anstalt Rütten & Loening 1923. XI. 394 S. — Vgl. Jb. 58. 1922. S. 224. Nr. **8635.**

9001 Latreille, C.: Un épisode de l'histoire de Sh. en France. Revue d'histoire littéraire de la France 23. 1916.

9002 Lawrence, W. J.: The King's Revels Players of 1619—1623. MLR 14. Oct. 1919. No. 1.

9003 Lebede, Hans: Die Shakespeare-Bühne um 1600 und ihre moderne Fortentwicklung. Die Volksbühne. Berlin II. H. 5.

9004 Lee, Sir Sidney: A Life of W. Sh. With Portraits and Facsimiles. Third ed. of the rev. version (rewritten and enlarged). London: J. Murray 1922. 776 S. — Rez. Jb. 58. 1922. S. 147f. (W. Keller).

9005 Lee, Sir Sidney: The year's work in English Studies 1919—1920. edited by the English Association. Oxford: Univ. Press 1921. 140 S.

† **9006** Lee, Sir Sidney: The First Folio. Heminge and Condell. Their Services to Posterity. The Sunday Times. April 22. 1923.

† **9007** Liebermann, F.: Zu Shakespeare's Kenntnis von der Alraunwurzel. Archiv 75. Jg. 142. Bd. 1921. S. 259.

9008 Liebermann, F.: Shakespeare und Chanson de Roland. Archiv 75. Jg. 142. Bd. 1921. S. 259.

† **9009** Liebermann, F.: Königin Elisabeth als Übersetzerin. Archiv 76. Jg. 144. Bd. S. 92.

9010 Lucas, F. L.: Seneca and Elizabethan Tragedy. Cambridge. Univ. Press 1922. IV, 136 S. — Rez. L. E. 24. 15. Mai 1922. S. 1014 (R. F. Arnold).

9011 Luciani, S. A.: L'insegnamento di Sh. Le Lettere I/10.

† **9012** Lüdeke, H.: Ludwig Tieck's erste Shakespeare-Übersetzung (1794). Jb. 57. 1921. S. 54—64.

9013 Lüdeke, H.: Ludwig Tieck und das alte engl. Theater. Ein Beitrag zur Geschichte der Romantik. Frankfurt a. M.: M. Diesterweg 1922. 373 S. = Deutsche Forschungen, hrsg. v. Fr. Panzer u. J. Petersen, H. 6. — Rez. D. L. 26. 1923/24. S. 118 (E. Gross). — Revue germanique. 15e année. 1924. No. 1. (L. Mis).

9014 Ludwig, Albert: Altes und Neues von Shakespeare. L. E. 23. 1921. H. 10—11.

† **9015** Ludwig, A.: Nachlaß Shakespeare's? L. E. 24. 1. Mai 1922. S. 907—911.

† **9016** Ludwig, A.: Wilhelm Oechelhäuser und die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft. Vortrag zum 23. April 1922. Jb. 58. 1922. S. 6—38.

9017 Ludwig, A.: Neue Bacon-Entdeckung. Archiv 77. Jg. 145. Bd. H. 3/4. 1923. (Sitz.-Ber. der Berl. Ges. f. d. St. d. n. Spr. f. d. J. 1922).

9018 Ludwig, Emil: Shakespeare über unsere Zeit. Eine Anthologie auf das letzte Jahrzehnt. Berlin: E. Rowohlt 1923. 89 S. — Rez. Hamburger Fremdenbl. 3. Okt. 1923. Nr. 304.

9019 Luserke, Martin: Shakespeare-Aufführungen als Bewegungsspiele. Hrsg. vom Bund für das neue Theater. Stuttgart-Heilbronn. W. Seifert 1921. 168 S. — Rez. L. E. 24. 15. Juli 1922. 1262f. (H. Knudsen).

9020 Luserke, Martin: Zur Technik des Shakespeareschen Lustspiels. Aus Regiepraxis der Wickersdorfer Bühne. Die Fahne III/1.

9021 Marcuse, Ludwig: Die Welt der Tragödie. Mit 12 Porträts. Shakespeare, Schiller, Kleist, Büchner, Grabbe, Hebbel, Ibsen, Gerh. Hauptmann, Schnitzler, Wedekind, Shaw und Kaiser. Berlin-Leipzig: F. Schneider 1923. 180 S.

9022 Marlowe's Doctor Faustus. Tauchnitz Pocket Library. Leipzig. — Rez. Zs. f. e. U. 20. 1921. S. 64 (J. Gärdes).

9023 Martin, E.: Shakespeare in Biberach. Blätter der Schwäbischen Volksbühne. Erste Spielzeit, H. 2.

9024 Martin, E.: Neue Bücher über Shakespeare. Blätter der Schwäb. Volksbühne. Zweite Spielzeit, H. 6.

9025 Martin, M. Y.: Spenser and the Greek Pastoral Triad. Studies in Philology. North Carolina. XX. April 1923. No. 2.

9026 Mayne, Harry: Immermann. Der Mann und sein Werk im Rahmen der Zeit- und Literaturgeschichte. München: C. H. Beck 1921. VI. 627 S. — Rez. Anz. f. d. A. 41. 1921. S. 67—71 (H. Schneider). — DLZ 42. 1921. S. 617 bis 622 (W. Deetjen).

† **9027** Mensi-Klarbach, Alfred v.: Münchner Shakespeare-Aufführungen. Jb. 57. 1921. S. 105f.

† **9028** Mensi-Klarbach, Alfred v.: Münchner Shakespeare-Aufführungen. Jb. 58. 1922. S. 184f.

† **9029** Merbach, Paul Alfred: Shakespeare als Romanfigur. Mit etlichen Ergänzungen zu dem Thema Shakespeare als Dramatis Persona. Jb. 58. 1922. S. 83—98.

9030 Metger, Anna H.: Posies. Greifswalder Diss. Langensalza: J. Beltz 1921. 40 S. — Rez. Archiv 76. Jg. 144. Bd. 1922. S. 117f (F. Liebermann). — Jb. 57. 1921. S. 110f. (W. Keller).

9031 Minor, Jacob: Aus dem alten und neuen Burgtheater. Mit einem Begleitwort von Hugo Thimig. Wien: Amalthea-Verlag [1920]. VII, 258 S. mit 15 Bildnissen. = Amalthea-Bücherei, 16./17. Bd. — Rez. Anz. f. d. A. 42. 1922. S. 84f. (E. S[chröder]). — DLZ 43. 1922. S. 544f. (A. Eloesser).

9032 Mis, Léon: Les études sur Sh., d'Otto Ludwig. Revue germanique 12. 1921. S. 1—15.

9033 Mis, Léon: Les «Etudes sur Sh.» d'Otto Ludwig. Exposées dans un ordre méthodique et précédées d'une introduction littéraire. Lille: Imprimerie Centrale du Nord 1922. 106 S. — Rez. L. E. 25. 1. Sept. 1923. S. 1210 bis 1212 (H. Knudsen).

9034 Mott, Lewis F.: Foreign Politics in an Old Play. Modern Philology 19. S. 65. Chicago 1921. — Vgl. Jb. 58. 1922. S. 164 (W. Keller).

† **9035** Mühlbach, Egon: Statistischer Überblick über die Aufführungen Shakespeare'scher Werke auf den deutschen und einigen außerdeutschen Bühnen im Jahre 1920. Jb. 57. 1921. S. 159—163.

† **9036** Mühlbach, Egon: Statistischer Überblick über die Aufführungen Shakespearescher Werke auf den deutschen und einigen außerdeutschen Bühnen im Jahre 1921. Jb. 58. 1922. S. 207—212.

9037 Muncker, Franz: Anschauungen vom engl. Staat und Volk in der deutschen Literatur der letzten vier Jahrhunderte. I. Teil: Von Erasmus bis zu Goethe und den Romantikern. Vorgetragen am 3. Juni 1916. Sitz.-Ber. d. kgl. Bayr. Akademie der Wissenschaften, philos.-philol. u. hist. Kl., Jg. 1918. 3 Abh. München: G. Franz in Komm. 162 S. — Angez. Archiv 75. Jg. 141. Bd. 1921. S. 297—299.

9038 Olden, H.: Shakespeare's Anreger. Die Deutsche Bühne. Berlin. 13. J. 8. H.

9039 Osgood, Ch. G.: A Concordance to the Poems of Edmund Spenser. Published by the Carnegie Institution of Washington 1917. — Rez. DLZ 42. 1921. S. 439f. (F. Brie).

9040 Padelford, F. M.: The spiritual allegory of the Faerie Queene. Book one. JEGPh 22. 1923. No. 1.

9041 Padelford, F. M.: The virtue of temperance in the «Faerie Queene». Studies in Philology. North Carolina. 18. July 1921. No. 3.

9042 Perott, J. de: Notes on professor M. A. Scott's «Elizabethan Translations from the Italian». The Romanic Review, ed. by H. A. Todd and R. Weeks. 9. 1918. No. 3.

9043 Petsch, Robert: Deutsche Dramaturgie. 1. Bd. Von Lessing bis Hebbel. 2. neu bearb. Aufl. Hamburg: P. Hartung 1921. LVI, 194 S. — Rez. Jb. 58. 1922. S. 176. (E. L. Stahl). — Litbl. 43. 1922. S. 305f. — MLR 17. 1922. No. 2. — Angez. GRM 9. 1921. S. 381.

9044 Petersen, J.: Das deutsche Nationaltheater. Fünf Vorträge, gehalten im Febr. und März 1917 im Freien Deutschen Hochstift zu Frankfurt a. M. Zs. f. d. deutschen Unterricht 14. Erg.-Heft. Leipzig: B. G. Teubner 1919. 106 S. 8 Tafeln. — Angez. Archiv 75. Jg. 1921. S. 300f.

9045 Plomer, H. R.: Edmund Spenser's Handwriting. Modern Philology 21. Nov. 1923. No. 2.

9046 Poel, William: What is wrong with the Stage. London: G. Allen & Unwin 1920.

9047 Pollard, Alfred W.: The Foundation of Sh.'s Text. The Annual Sh. Lecture 1923. For the British Academy. London: Milford. 18 S. — Rez. MLR 18. Oct. 1923. No. 4 (E. K. Chambers).

9048 Purves, John: Sh., The English Aeschylus. MLR 17. Jan. 1922. No. 1.

9049 Rageot, G.: De Sh. à Bernard Shaw. Revue bleue. Revue politique et littéraire. 4. Juni 1921.

9050 Ramsdell, D. D.: Another Sh. Allusion. MLN 38. Dez. 1923. No. 8.

9051 Ratislaw, J. K.: Paul Heyse und das Burgtheater. Deutsche Revue 46. 11. Nov. 1921.

9052 Renwick, W. L.: Spenser and the Pléiade. MLR 17. July 1922. No. 3.

† **9053** Richter, Helene: Bacon, der Philosoph. Jb. 57. 1921. S. 28—53.

† **9054** Richter, Helene: Theaterschau. Shakespeare im Wiener Burgtheater. Jb. 57. 1921. S. 137—144.

† **9055** Richter, Helene: Shakespeare im Burgtheater 1921. Jb. 58. 1922. S. 181—183.

9056 Richter, Helene: Shakespeare. Der Mensch. Leipzig: B. Tauchnitz 1923. 189 S. = Engl. Bibliothek, hrsg. von M. Förster, Bd. 3. — Rez. D. L. 26. Jan. 1924. S. 249 (R. F. Arnold).

9057 Röhl, Hans: Abriß der deutschen Dichtung, Sprache u. Verskunst. Nebst einer Einleitung «Vom Wesen der Dichtkunst» und einem Anhang über «Die griechische Tragödie u. Shakespeare» für die oberen Klassen höherer Lehranstalten entwicklungsgeschichtlich dargestellt. Leipzig: B. G. Teubner 1916. (2. umgearb. Aufl. 1922). VIII. 168 S. u. VII., 152 S.

9058 Röhricht, Irmgard: Das Idealbild der Frau bei Philipp Massinger. München: Piloty & Loehle 1920. 122 S. — Rez. Zs. f. e. U. 20. 1921. S. 220. (H. Jantzen).

9059 Rollins, H.: A contribution to the history of the English Commonwealth drama. Elizabethan Studies 6th series. Studies in Philology 18. July 1921. No. 3. North Carolina.

† **9060** Roloff, Hans: Zu Ford's Neudruck von Bright's Stenographiesystem «Characterie» 1588. Archiv 76. Jg. 143. Bd. 1922. S. 47—51.

9061 Root, R. K.: Sh. misreads Chaucer. MLN 38. June 1923. No. 6.

† **9062** Rosenberg, Felix: Shakespeare in dem Urteil Hippolyte Taine's. GRM 9. 1921. S. 250—254. — Vgl. Archiv 76. Jg. 143. Bd. S. 109f.

9063 Ruppert y Ujaravi, Ricardo: Sh. en España. Traducciones, imitaciones e influencia de las obras de Sh. en la literatura española. Madrid. Tip. de la Rev. de Archivos, Bibl. y Museos 1920. 107 S.

9064 Salten, Felix: Schauen und Spielen. Studien zur Kritik des modernen Theaters. Wien: Wila 1921. — Rez. Jb. 58. 1922. S. 169 (E. L. Stahl).

9065 Schaukal, R. v.: Die Shakespeare-Bacon-Frage. Literar. Handweiser. 59, H. 7.

9066 Schlegel, August Wilhelm: Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur. Krit. Ausgabe, eingeleitet und mit Anmerkungen versehen von Giovanni Vittorio Amoretti. Bonn: K. Schroeder 1923. 2 Bde. CXIV. 219 S. u. V, 339 S. — Rez. Lit. Ztbl. 75, 1924. S. 131.

9067 Schlodtmann, Von der Lübeckischen Schauspielbühne in den Jahren 1908—15. Lübeck: M. Schmidt 1915. — Rez. Jb. 58. 1922. S. 169 (E. L. Stahl).

9068 Schneider, K. u. Brandl, A.: Die Shakespeare-Frage. Der Türmer. 24. Sept. 1922. H. 12.

† **9069** Schneider, Karl: Heinrich Wilhelm von Gerstenberg als Verkünder Shakespeare's. Jb. 58. 1922. S. 39—45.

9070 Schneider, Karl: Shakespeare's Geheimnis. Der Türmer 25. 1923. Heft 8.

9071 Schneider's Bühnenführer. 1. Shakespeare und seine 25 besten Bühnenwerke. Berlin: Franz Schneider 1922, 266 S. — Rez. Jb. 58. 1922. S. 177f. (E. L. Stahl). — Zs. f. e. U. 22. 1923. S. 318f. (H. Jantzen).

9072 Scholz, Wilhelm v.: Gedanken zum Drama. München: G. Müller 1915. — Rez. 58. 1922. S. 176. S. 176 (E. L. Stahl).

9073 Schröder, Kurt: Platonismus in der engl. Renaissance vor und bei Thomas Eliot nebst Neudruck von Eliot's Disputacion Platonike 1533. Berlin: Mayer & Müller 1920. X, 153, 106 S. = Palaestra H. 83. — Rez. Anglia Beibl. 32. 1921. S. 56f. — Archiv 76. Jg. 143. Bd. 1922. S. 285f. (A. Ludwig). — Museum 29. Mai 1922. No. 8. (= **8676.**)

9074 Schröer, Arnold: Grundzüge und Haupttypen der engl. Literaturgeschichte. 1. Von den ältesten Zeiten bis Spenser. 3. vermehrte Aufl., durchges. Neudruck. Leipzig. Vereinigung wissenschaftlicher Verleger, W. de Gruyter & Co., 1920. 160 S. = Sammlung Göschen Nr. 286.

9075 Schubring, Paul: W. Shakespeare. Italienische Novellen. Hrsg. u. übers. Berlin: J. Bard 1920. 315 S. = Hortus Deliciarum Bd. 15. — Rez. Jb. 58. 1922. S. 143 (W. Keller). — L. E. 24. 1921. S. 373f. (H. Lilienfein).

9076 Schweinitz, H. B. v.: Shakespeare in deutscher Sprache. Österr. Rundsch. 18. H. 23/24.

9077 Sgroi, C.: Vincenzo Gioberti critico di Sh. La Rassegna 30. Nov. 2.

9078 Shakespeare Adaptations. Dryden's «The Tempest», Tate's «King Lear», Duffet's «The Mock Tempest». Boston: Small, Maynard & Co. 1922.

9079 Sisson, C. J.: Le Goût publique et le Théâtre Elisabéthain. MLR 18. Oct. 1923. Nr. 4.

9080 Stahl, Ernst Leopold: Mannheimer Theaterjahrbuch. I. Jg. Heidelberg: H. Meister 1919. 164 S. mit 10 Bildbeigaben. — Rez. L. E. 24. 15. Jan. 1922. S. 469f. (E. Gross).

† **9081** Stahl, E. L.: Dramaturgische Rundschau. Jb. 57. 1921. S. 126 bis 136.

† **9082** Stahl, E. L.: Mannheimer Shakespeare-Aufführungen. Jb. 57. 1921. S. 151—156.

† **9083** Stahl, E. L.: Der «Bestrafte Brudermord» am Heidelberger Theater. Jb. 57. 1921. S. 157f.

9084 Stahl, E. L.: Der bestrafte Brudermord. Blätter der Württembergischen Volksbühne IV. 1922/23. H. 1/2.

† **9085** Stahl, E. L.: Dortmunder Theater. Jb. 57. 1921. S. 159.

† **9086** Stahl, E. L.: Dramaturgische Rundschau. Jb. 58. 1922. S. 168 bis 178.

9087 Stahl, E. L.: Deutsche Shakespeare-Aufführungen 1921. — Eine Übersicht. Jb. 58. 1922. S. 188—207.

9088 Steinitzer, Alfred: Shakespeare's Königsdramen. Geschichtliche Einführung. Mit 37 Vollbildern, 5 Kartenskizzen und 14 Stammtafeln. München: O. Beck 1922. VIII, 347 S. — Rez. DLZ 44. 1923. H. 9/10 (Imelmann). — L. E. 25. 1. Juni 1923. S. 946f. (A. Ludwig). — Tag, Rundschau 310. 1922. (K. Strecker).

9089 Stern, Ernst, und Herald, Heinz: Reinhardt und seine Bühne. Berlin: Eysler & Co. 1918. — Rez. Jb. 58. 1922. S. 171 (E. L. Stahl).

9090 Stopes, Charlotte Carmichael: The Life of Henry, Third Earl of Southampton, Sh's Patron. Cambridge: University Press 1922. — Jb. 58. 1922. S. 128—130 (W. Keller). — Modern Philology 20. No. 1 Aug. 1922. (Baskervill).

9091 Summer, Montague S.: Doors and Curtains in Restoration Theatres. MLR 16. Jan. 1921. No. 1.

9092 Taggard, W.: Sh's «Broom-Groves». MLN 38. June 1923. Nr. 6.

9093 Tarnawski, Wladyslaw: Krzysztof Marlowe. Warschau 1922. = Biblioteka historyczno literacka. — Rez. DL 26. 1923/24. S. 31 (H. Sternbach).

9094 Thaler, Alwin: Strolling Players and Provincial Drama after Sh. PMLAA 37. June 1922. No. 2.

9095 Thaler, Alwin: Minor Actors and Employees in the Elizabethan Theatre. Modern Philology 20. Aug. 1922. No. 1.

9096 Thaler, Alwin: Shakespeare to Sheridan. A Book about the Theatre of Yesterday and To-Day. Cambridge: Univ. Press 1922. XVIII, 339 S. — Rez. DL 26. März 1924 S. 374 (A. Busse). — JEGPh 22. April 1923. No. 2 (H. N. Hillebrand). — Revue de littérature comparée II. Juillet-Sept. 1922. No. 3 (Les Conditions matérielles du Théatre Anglais).

9097 Thimme, Margarete: Marlowe's «Jew of Malta». Stil und Echtheitsfragen. Halle a. S.: M. Niemeyer 1921. XI. 48 S. = Studien zur engl. Philologie, hrsg. von L. Morsbach, Nr. 61. — Rez. Jb. 57. 1921. S. 108f. (W. Keller). — Leuwensche Bijdragen. Tijdschrift. voor Moderne Philologie XIV. 1922. No. 4 (G. Ch. van Langenhove). — Zs. f. e. U. 21. 1922. S. 266f. Jantzen).

9098 Tilley, Morris P.: Sh. and the Puritan's «Pensive Regard for Well-Bestowal of Time». JEGPh 17. Oct. 1918. No. 4.

9099 Tuell, Anne K.: The Original End of Faerie Queene, Book III. MLN 36. May 1921. No. 5.

9100 Valgimigli, A.: La popolarità di Dante in Italia confronti con Sh. Il Marzocco XXV/42.

† **9101** Voigt, Carl Rolf: Immermann's Bühnenbearbeitungen. L. E. 25. 1. Aug. 1923. S. 1143—45.

† **9102** Volbach, Walther: Berliner Shakespeare-Vorstellungen. Spielzeit 1920/21. Jb. 57. 1921. S. 145—148.

9103 Volz, Gustav Berthold: Shakespeare am Hofe Friedrichs des Großen. Deutsche Rundschau 49/1.

9104 Vulliaud, Paul: Le mythe shakespearien. Mercure de France, 1. April 1920.

9105 Wagner, Ludwig: Der Frankfurter Macbeth. Die Scene. Berlin. 1924. H. 1.

9106 Wann, Louis: The Collaboration of Beaumont-Fletscher and Massinger. Madison 1916. Shakespeare-Studies. Univ. of Wisconsin.

9107 Ward, Sir Adolphus William: Collected Papers, Historical, Literary, Travel and Miscellaneous. In 5 Vols. Cambridge: University Press 1921. — Rez. Jb. 57. 1921. S. 112. (W. Keller; Bd. 1—2); Jb. 58. 1922. S. 130f. (W. Keller; Bd. 3—5).

9108 Weilen, Alexander Weil v.: Der Spielplan des neuen Burgtheaters, 1888—1914. Wien: Verlag des Literar. Ver. in Wien 1916. XXXVII, 189 S. = Schriften des Literar. Vereins in Wien, Bd. 22. — Rez. Anz. f. d. A. 40. 1921. H. 3/4 (H. Schneider).

9109 Whigam, R. G. and Emerson, O. F.: Sonnet structure in Sidney's «Astrophel and Stella». Studies in Philology. North Carolina. 18. July 1921. No. 3.

9110 Whitman, Ch. H.: A Subject-Index to the Poems of Edmund Spenser. New Haven, Yale Univ. Press. 1918. 261 S. — Rez. DLZ 42. 1921. S. 440 (F. Brie). — MLN 35. Nov. 1920. No. 7 (A. H. Gilbert).

9111 Whitney, L.: Spenser's Use of the Literature of Travel in the «Faerie Queene». Modern Philology 19. Nov. 1921. No. 2.

9112 Whitney, L.: Did Sh. know Leo Africanus? PMLAA 37. Sept. 1922. No. 3.

9113 Winds, Adolf: Die Technik der Schauspielkunst. Mit 14 Abbildungen im Text. 2., neu bearb. Aufl. Dresden-Leipzig: H. Minden 1919. 217 S. — Rez. L. E. 24. 1921. S. 182 (J. Sprengler).

9114 Winds, Adolf: Drama u. Bühne. Im Wandel der Auffassung von Aristoteles bis Wedekind. Ein Brevier. Stuttgart-Berlin: Deutsche Verlagsanstalt 1923. 390 S. — Rez. DL 26. 1923/24. S. 117 (E. Gross).

9115 Wislicenus, Otto: Wie sah Shakespeare aus? Westermanns Monatshefte 67/6.

9116 Withington, Robert: English Pageantry: An Historical Outline. Cambridge: Harvard Univ. Press. Vol. I. 1918. Vol. II. 1920. — I. Bd. Rez. JEGPh 20. 1921. S. 118—124. — II. Bd. S. 403f. (H. N. Hillebrand).

† **9117** Wolff, Max J.: Shakespeare und der Petrarkismus. DNSpr. 28. 1920/21. S. 193—203.

9118 Wolff, M. J.: Shakespeare. Der Dichter und sein Werk. In 2 Bden. 5., neu bearb. Aufl. München: C. H. Beck 1921. V, 474 u. III, 469 S.

† **9119** Wolff, M. J.: Zum Wesen des Komischen. GRM 9. 1921. S. 65 bis 75.

9120 Wright, Herbert: The Elizabethan Englishman's Conception of Northern Europe. Edda. Nordisk Tidsskrift for Litteraturforskning 15. 1922. No. 2.

9121 Young, Karl: Ordo Rachelis. Madison 1919. Univ. of Wisconsin Studies in Language and Literature No. 11. — Rez. Jb. 58. 1922. S. 138f. (W. Keller).

9122 Young, Karl: The Dramatic Associations of the Easter Sepulcre. Madison 1920. Univ. of Wisconsin Studies in Language and Literature No. 10. — Rez. Jb. 58. 1922. S. 138f. (W. Keller).

9123 Zschech, Fritz: Die Kritik des Reims in England. Berlin: Ebering 1917. VIII, 167 S. = Berliner Beiträge zur germ. u. roman. Philologie, H. 50, Germ. Abt. 37. — Angez. Archiv 75. Jg. 1921. S. 312.

9124 Zucker, A. E.: Théâtre élisabéthain et théâtre chinois. Revue de littérature comparée 3. Oct.—Déc. 1923. No. 4.

V. NACHTRÄGE

zu Werken, welche bereits in früheren Jahrgängen der Bibliographie verzeichnet sind.

Die eingeklammerte Nummer verweist auf die betreffende Erscheinung der Vorjahre; Rez. bedeutet, daß sich eine Besprechung darüber am angegebenen Ort befindet.

(8068) Rez. Litbl. 43. 1922. S. 239f. (R. Ackermann). — MLR 17. July 1922. No. 3 (H. B. Charlton).

(8069) Rez. Jb. 58. 1922. S. 154 (W. Keller).

(8073) Rez. Hamburger Fremdenblatt Nr. 457. 30. Sept. 1922 [M. A. M(eumann)].

(8114) Rez. DNSpr. 28. 1920/21. S. 282 (F. Karpf).

(8140) Rez. Litbl. 43. 1922. S. 370f. (R. Ackermann).

(8181) Rez. JEGPh 17. July 1918. No. 3 (W. J. Lawrence).

(8213) Rez. DLZ 42. 1921. S. 13f. (A. Eichler). — Lit. Ztbl. 71. 1920. S. 155 (R. F. Arnold). — Zs. f. e. U. 20. 1921. S. 77f. (H. Jantzen).

(8275) Rez. DNSpr. 28. 1920/21. S. 474 (H. Gelzer). — Zs. f. d. A. 58. 1921. H. 3/4 O. Walzel.

(8294) Rez. DNSpr. 28. 1921. S. 259f. (Walther Fischer). — Jb. 58. 1922. S. 152 (W. Keller). — Modern Philology 19. Febr. 1922. S. 297 (John Hawley Roberts).

(8332) Rez. English Studies 4. June 1922. No. 3 (Edw. B. Koster).

(8338) Rez. Litbl. 43. 1922. S. 239f. (R. Ackermann). — MLR 17. July 1922. No. 3 (H. B. Charlton).

(8360) Rez. MLR. 13. Jan. 1918. No. 1. — Zs. f. e. U. 22. 1923. S. 62—65 (H. Jantzen).

(8400) Rez. DLZ 42. 1921. S. 396.

(8401) Rez. Zs. f. e. U. 21. 1922. S. 57 (H. Jantzen).

(8404), (8419), (8472), (8502) Rez. DNSpr. 28. 1921. S. 288 (W. Küchler). — DLZ 42. 1921. S. 608. — Leipziger N. Nachr. Nr. 123. 1923 (M. J. Wolff). — Internationale Monatsschrift für Wissenschaft. Berlin. XV. S. 395—402 (A. Ludwig). — Zs. f. e. U. 20. 1921. S. 141 (H. Jantzen).

(8417) Rez. DNSpr. 28. 1921. S. 273 (O. Weidenmüller).

(8454) Rez. MLR 16. Apr. 1921. No. 2 (R. B. Mc. Kerrow).

(8456) Rez. Lit. Ztbl. 73. 1923. Nr. 27/28 (M. L.). — MLR 17. July 1922. No. 3 (H. B. Charlton). — Zs. f. e. U. 21. 1922. S. 138f. (H. Jantzen).

(8476), (8477), (8480) Angez. Archiv 75. Jg. 141. Bd. 1921. S. 302f.

(8487) Rez. Zs. f. e. U. 21. 1922. S. 134f. (H. Jantzen).

(8493) Rez. Zs. f. e. U. 21. 1922. S. 135f. (H. Jantzen).

(8544) Rez. Zs. f. e. U. 21. 1922. S. 288 (H. Jantzen).

(8555) Rez. Lit. Ztbl. 74. 1923. H. 19/20 (M. L.) — Neoph. 6. 1921. S. 293f. (A. G. v. Kranendonk).

(8563) Rez. Modern Philology 18. Jan. 1921. No. 9 (John S. P. Tatlock).

(8577) Rez. DNSpr. 28. 1921. S. 259f. (Walther Fischer).

(8580) Reg. Zs. f. d. A. 58. 1921. H. 3/4 (Enders).

(8592) Rez. Zs. f. e. U. 20. 1921. S. 141f. (H. Jantzen).

(8604) Rez. Archiv 75. Jg. 141. Bd. S. 310 (A. Brandl); 76. Jg. 143. Bd. 1922. S. 159—161 (L. Pfandl). — E. Studien 56. 1922. H. 3. (E. Eckhardt). — English Studies 3. June 1921. No. 3 (W. van Doorn). — Litbl. 44. 1923. S. 351 bis 354 (L. Pfandl). — Revista de Filología Española 8. Nr. 2 (F. Krüger). — Zs. f. roman. Phil. 42. H. 2. (W. v. Wurzbach).

(8605) Rez. Internationale Monatschrift f. Wissenschaft, Kunst u. Technik. Berlin. 15. Jg. H. 2 (M. J. Wolff). — Zs. f. d. deutschen Unterricht. 33. 1919. S. 117—119 (W. Hofstaetter). — Ferner Euph., 14. Erg.-Heft. die Aufsätze von: S. Aschner, W. A. Berendsohn, Moriz Enzinger, Adolf v. Grolmann, Leopold Magon, Josef Nadler, Eberhard Sauer, Franz Koch, A. Fuckel, Paul Kluckhohn, Franz Zinkernagel.

(8606) Rez. Berliner Tagebl. 22. April 1921 (R. Kayser). — Jb. 58. 1922. S. 158f. (W. Keller).

(8608) Rez. JEGPh 20. 1921. S. 410—412 (John J. Parry).

(8617) Rez. Zs. f. e. U, 20. 1921. S. 222f. (H. Jantzen).

(8630) Rez. DLZ 42. 1921. S. 313—317 (Ernst Zitelmann). — Zs. f. e. U. 21. 1922. S. 58 (H. Jantzen).

(8635) Rez. Krefelder Ztg., Kultur 364. 1922 (Karl v. Felner). — Kunstwart u. Kulturwart 34. Juli 1921 (Schwab). — Leipz. N. Nachr. 70. 1922. (Robert Pirk). — Neue Blätter f. Kunst u. Literatur. Frankfurt a. M. 4. H. 3/4 (Adolf Lapp). — Das Tagebuch 2. 1921. 39 (Stefan Zweig). —

(8666) Rez. Anz. f. d. A. 41. 1921. S. 150—154 (Albert Köster). — Archiv 76. Jg. 143. Bd. 1922. S. 142—145 (F. Schönemann). — JEGPh 20. Jan. 1921. S. 137.—155 (B. A. Uhlendorf). — MLN 36. June 1921. No. 6. (F. Schönemann). — MLR 16. Apr. 1921. No. 2 (L. A. Willoughby). — Revue de littérature comparée 1. No. 1. 1921. — Zs. f. e. U. 21. 1922. S. 235f. (F. Werner). — Angez. Archiv 75. Jg. 141. Bd. 1921. S. 300.

(8670) Rez. Zs. f. e. U. 21. 1922. S. 136 (H. Jantzen).

(8673) Rez. Archiv 74. Jg. 140. Bd. H. 3/4 (W. Stammler). — DLZ 43. 1922. S. 227—231 (R. Unger). — Litbl. 42. 1921. S. 5—9 (E. Sulger-Gebing).

(8678) Rez. Litbl. 42. 1921. S. 16 u. 287f. (R. Ackermann). — MLR 16. Jan. 1921. No. 1 (H. V. Routh). — Revue germanique 11. 1920. No. 3 (A. Koszul). — Zs. f. e. U. 20. 1921. S. 139—141 (H. Jantzen). — Vgl. Engl. Studien 55. 1921. S. 160.

(8701) Rez. Litbl. 42. 1921. S. 295—297 (E. Sulger-Gebing). — MLR 17. Jan. 1922. No. 1 (M. Montgomery). — Zs. f. e. U. 21. 1922. S. 135 (H. Jantzen). — Der Zwinger. Dresden. 1921. V, 11 (Ernst Lewinger). — Angez. Archiv 75. Jg. 141 Bd. 1921. S. 301.

(8716) Rez. DNSpr. 29. April-Mai 1921. H. 1/2 (W. Fischer). — Zs. f. e. U. 21. 1922. S. 136f. (H. Jantzen). —

(8723) Rez. Zs. f. e. U. 20. 1921. S. 221 (H. Jantzen).

(8864) Rez. DL 26. 1924. S. 400—402 (Ernst Martin).

VI. MISZELLEN.

476 Über die Kürzung der Shakespeare-Stücke bei der Aufführung: William Archer, John Drinkwater, William Poel, H. Granville Barker, G. B. Shaw: The Nation. Aug., Sept., Oct. 1919, S. 560, 588. 617. 646. 671. 700. 736. 767. — Zs. f. e. U. 22. 1923. S. 99. — B. Shaw: Fortnightly Rev. Aug. 1922.

477 Shakespeare-Ausgabe der Shakespeare-League: Karl Arns, Mannheimer Tagebl. 224. 1922.

478 Shakespeare und Deutschland: Florian Asanger, Bergische Tagesztg. 278. 1921.

479 Shakespeare und die Bauernkriege: M. Beer, Vorw., Heimat 48. 1921.

480 Bradley, Henry: Vortrag über geschriebenes und gesprochenes Englisch beim Londoner Historiker-Kongreß 1913; gedruckt: Brit. Academy Proceedings 1913—14, S. 211—232. — Referat: Archiv 76. Jg. 144. Bd. 1922. (A. Brandl).

481 Shakespeare-Erneuerung: Hans Brandenburg, Münch. N. Nach. 462. 1921.

† 482 Brandl, Alois: Realistische Shakespeare-Forschung. (Vortrag.) Sitz.-Ber. d. Berl. Ges. f. d. St. d. n. Spr. f. d. Jahr 1922. — Archiv 77. Jg. 145. Bd. H. 3/4.

483 Shakespeare-Bühne: Friedrich Brie. Deutsche Revue 47. Okt.

484 Shakespeare. First Folio Tercentenary, 1623—1923. Southwark Commemoration Exhibition Catalogue, and Catalogue of the Harvard Sh.-Memorial Donation. Southwark, Public Libraries and Museums Committee. 36 S.

485 300 Jahre Shakespeare-Folio: Karl v. Felner, Krefelder Ztg., Kultur 133. 1923. — Rudolf Imelmann, Deutsche Allg. Ztg. 535. 1923. — Jakob Zollinger, N. Züricher Ztg. 1537. 1923. — N. Bad. Landesztg. 205. 1923.

† 486 Versteigerung der Infolio-Ausgabe Shakespeare's. L. E. 25. 1923. S. 566.

† 487 Über Hans Daffis: L. E. 25. 1923. S. 564.

488 Neues zur Shakespeare-Forschung: Fritz Ebers, Tag. Unt. 35. 1923.

† 489 Eichler, Albert: Shakespeare's Begriff des Gentleman. Vortrag in der anglist. Sektion der 53. Vers. deutscher Philologen u. Schulmänner in Jena. GRM 9. 1921. S. 358—370.

490 Hamlet-Rätsel: Elisabeth Gerkrath, Tägl. Rundschau, Unt.-Beil. 277. 278. 1921.

491 Neue Ausgabe von Bürger's Macbeth. Leopold Hirschberg. Berliner Börsen-Cour. 113. 1923.

† **492** O. Jancke: Aachener Theater (Pericles-Aufführung). Hamburger Fremdenbl. Nr. 536. 16. Dez. 1922.

493 Kasprowicz, Jan übersetzte ins Polnische: Sonn., V. and. A., Lucr. — L. E. 24. 1922. S. 1252 u. DL. 26. 1932/24. S. 32 (H. Sternbach).

† **494** Kilian, Eugen: Ernst Possart. Jb. 57. 1921. S. 82—89.

495 Kilian, Eugen: Über Shakespeare, den Historiker. Frankf. Ztg. 139. 1923; im Anschluß an Steinitzer, vgl. Nr. **9089**.

496 Kilian, Eugen: Glossen zu Shakespeare's Hamlet. Rhein.-Westf. Ztg. 713. 1923.

497 Shakespeare's Nachlaß: Albert Ludwig, Frankf. Ztg. 811, 1922.

498 Shakespeare als Liebender: Emil Ludwig, Deutsche Allg. Ztg. 98. 1924.

499 Anachronismen bei Shakespeare: Pollux, Tag, Unt.-Beil. 200. 1923.

500 Shakespeare's Leben: H. Press, Krefelder Ztg., Kultur 497, 1922.

501 Vier Shakespeare-Bildnisse (Burdett-Coutts): The Times, London, 21. Sept. 1921. — Jb. 58. 1922. S. 151 (W. Keller). — C. M. Schultheis, Frankf. Ztg. Nr. 320. 1921. — L. E. 24. 1922. S. 1117.

502 Wennig, Erich: Die Cassio-Gestalt im Othello. Krefelder Ztg., Kultur 181. 1923.

503 Wislicenus: Ein lange übersehenes Shakespeare- und Ben-Jonson-Bild als Dokument für den Londoner Stage Quarrel. [Vortrag.] Sitz.-Ber. d. Berl. Ges. f. d. St. d. n. Spr., 24. Febr. 1920.

† **504** Zeiss, Carl: Possart. Jb. 57. 1921. S. 89f.

† **505** [h. i.]: Berliner Theater. Shakespeare-Aufführungen. Hamburger Fremdenbl. 508a. 18. Nov. 1922.

† **506** [h. i.]: Berliner Theater. «König Lear» im Großen Schauspielhaus. Hamburger Fremdenbl. Nr. 116. 28. April. 1923.

† **507** Drei neue Werke über Bacon-Funde. Hamburger Fremdenbl. Nr. 469. 21. Okt. 1921.

508 Shakespeare's Vorfahren: Berliner Lokalanz. 563. 1921.

† **509** Wiederherstellung von Shakespeare's Garten. Hamburger Fremdenbl. Nr. 367. 9. Aug. 1922.

† **510** Shakespeare im modernen Kostüm (Cymb.-Aufführung in Birmingham). Hamburger Fremdenbl. Nr. 116. 28. April 1923.

† **511** Great Shakespeare Find. Most valuable manuscript in the world. 147 lines. Written by his own hand. The Daily Express. London Nr. 7333. 19. Oct. 1923.

† **512** Shakespeare's Own Hand. The Daily Express. London, 19. Oct. 1923. — Vgl. zu Nr. **512, 513**: DL 26. 1923. S. 189.

Register

zur Bibliographie 1921—1923.

Die Zahlen im Register verweisen auf die Titel, welche durch die Bibliographien aller Jahrgänge des Jahrbuches fortlaufend numeriert sind; die Zahlen mit folgendem * auf die entsprechenden Nummern in der Abteilung «Miszellen», die ebenfalls eine durchgehende Numerierung tragen.

Die Bezeichnung Shakespeare's als Verfasser ist im Register als selbstverständlich fortgelassen worden, es ist also die Benennung «Works, Werke, Sonnets . . .» stets als Shakespeare's Works . . . usw. aufzufassen; in allen anderen Fällen ist der Verfasser ausdrücklich als solcher genannt worden. Für die einzelnen Werke Shakespeare's [Abkürzung «Sh».] sind die unten angegebenen üblichen und allgemein verständlichen Kürzungen im Register gebraucht worden, und zwar, um ihre Anzahl nicht allzusehr anwachsen zu lassen, die englische Bezeichnung auch da, wo es sich um Ausgaben oder Übersetzungen in andere Sprachen als die englische handelt; jedoch ist in solchem Falle die Sprache selbst genügend kenntlich gemacht. So findet man Shakespeare's Werke, übersetzt von Montégut, unter Works (frz.) v. Montégut. Im übrigen verweisen die einem jeden Titel beigefügten Zahlen auf den vorliegenden Jahrgang der Bibliographie.

Abkürzungen.

A. W. (All's Well)
A. and C. (Antony and Cleopatra)
A. Y. L. I. (As You Like It)
C. of E. (Comedy of Errors)
Cor. (Coriolanus)
Cymb.
Haml.
1 Hen. IV.
2 Hen. IV.
1 Hen. VI.
2 Hen. VI.
3 Hen. VI.
Hen. VIII.
John
J. C. (Julius Caesar)
Lear
L. L. L. (Love's Labour's Lost)
Macb.
M. for M. (Measure for Measure)
M. of V. (Merchant of Venice)
M. W. of W. (Merry Wives of Windsor)
M. N. D. (Midsummer Night's Dream)
M. Ado (Much Ado About Nothing)
Oth.
Pericl.
Rich. II.
Rich. III.
R. and J. (Romeo and Juliet)
T. of Sh. (Taming of the Shrew)
Temp.
T. of A. (Timon of Athens)
T. A. (Titus Andronicus)
Tr. and C. (Troilus and Cressida)
T. N. (Twelfth Night)
T. G. of V. (Two Gentlemen of Verona)
W. T. (Winter's Tale)

Lucr.
P. P. (Passionate Pilgrim)
Sonn. (Sonnets)
T. N. K. (Two Noble Kinsmen)
V. and A. (Venus and Adonis)

Acheson, A.: Sh.'s Lost Years 8848
Ackermann, R. (Brown. Rez.) 8893
Amoretti, V.: s. Schlegel 9066
Angeli, D.: Sh. Voltaire e Baretti 8849
A. and C. (Edited by Canby) 8729
— s. Lalou, R.
Aram, K. (Works, hrsg. v. Brandl. Rez.) 8724
Archer, W.: Kürzung Sh.'s *476
Arnold, R. F. (Lucas. Rez.) 9010
— (Richter. Sh. u. d. Mensch. Rez.) 9056
Arns, K.: Engl. Theatermißstände 8850
— — Bochumer Sh.-Aufführungen 8851
— — Essener Stadttheater 8852
— — Aufführung Sh.'s 8853
— — D. engl. Drama 8854
— — Sh.-League (Ausgabe) *477
— — (Winstanley. Rez.) 8784
Asanger, F.: Sh. u. Spanien 8855
— — Sh. u. Deutschland *478
Aschner, S.: Commynes, Denkwürdigkeiten 8900
A. Y. L. I. (Hrsg. v. Rothe) 8727 (Insel-Sh.)
— — — — s. Tolman, A. H.
B. L.: G. Landauer 8856
Bab, J.: Haml. 8738
— — Sh. (Dichter u. Bühne) 8857
— — D. Mensch auf d. Bühne 8858
— — Sh.'s Menschendarstellung 8859
— — Sh. u. die Musik 8860
— — Sh.'s Königsspiel 8861
— — Sh.'s Lustspiele 8862
— — «Freiheit» des Dichters 8863
— — Drama der Liebe 8864
— — M. of V. 8799
— — M. of V. 8800
Bacon-Funde *507
Bahr, H.: Z. Sh.-Literatur 8865
Barker, H. G.: Kürzung Sh.'s *476
Barthou, L.: Autour de W. Sh. 8866
Baskervill, C. R.: Queen Elizabeth 8867
— — (Stopes. Rez.) 9091

Baudin, M.: The Ghost in Haml. 8739
Beck, M. M.: The Dance of Death in Sh. 8868
Beer, M.: Sh. u. die Bauernkriege *479
Beethoven, L. van: Berichte u. Briefe 8869
Behler, M.: Sidney u. Spenser 8870
Belzner, E.: Sh. u. d. Drama 8871
Benham, A. R.: A Note on the C. of E. 8732
— — Hen. IV 8761
Bertrand, J. J. A.: Tieck et le théâtre espagnol 8872
Betbeder-Matibet, M.: L'Influence de Sh. sur Musset 8873
Bettelheim-Gabillon, H.: D. alte Burgtheater 8874
Bie, O.: Musik im Schauspiel 8875
Bieber, G. A.: Melancholikertypus Sh.'s 8876
Bijvanck, W. G. C.: Een Nieuwe Sh.-uitgaaf 8877
Bleibtreu, K.: Zur Sh.-Frage 8878
— — Sh.'s Geheimnis 8879
— — Sh. als Deutscher 8880
— — Gesch. d. engl. Lit. 8881
Bödtker, A. T.: Hvorledes har Sh. taenkt sig Oth.? 8812
— — Elskovssonetten i R. and J. 8819
Bolte, J. (Crane. Rez.) 8903
Bradley, H.: Geschrieb. u. gesproch. Engl. *480
Brandenburg, H.: Sh. u. d. Kunst d. Bewegung 8882
— — Sh.-Erneuerung *481
Brandl, A. (Hrsg.) s. Works
— — Weird Sisters in Macb. 8789
— — Sh.-Möglichkeiten 8883
— — Jahresbericht v. 1921 8884
— — Sh. Leben—Umwelt—Kunst 8885
— — Sh. u. d. ital. Renaiss. 8886
— — Sh. u Fulke Greville 8887
— — Zu Sh. u. W. Scott 8888
— — An English Translation of Sh. 8889
— — Kyd über Marlowe 8890
— — Realistische Sh.-Forschung *482
— — (Insel-Sh. Rez.) 8726
— — (Cowling. Rez.) 8762
— — (Herford. Rez.) 8961
Brie, F.: Sh.-Bühne *483
— — (Cory. Rez.) 8902
— — (Osgood. Rez.) 9039
— — (Whitman. Rez.) 9111
Brooke, T.: The Marlowe Canon 8891
— — An Anomalous Form 8892
Brown, C.: The Stonyhurst Pageants 8893
Brunelli, B.: L'in-folio di Padova 8894
Buchin, E.: Sidney's Arcadia 8733
Buell, L. M. (ed.) s. Rich. II.
Busse, A. (Thaler. Sh. to Sheridan. Rez.) 9097
— B.: Das Drama 8895
Campbell, O. J.: The Position of the «Roode en Witte Roos» 8816
Canby, H. S. (Ed.) s. A. and C.
Carpenter, F. J.: Spenser in Ireland 8896
Catalogue (Cardiff Publ. Library) 8897
— (Haward-Sh. Memorial Donation) *484
Cazamian, L.: La Littérature en Angleterre 8898
Chambers, E. K. (Pollard. Rez.) 9047
Charlton, H. B.: Buckingham's Adaption of J. C. 8772
Chévrillon, A.: Etudes de littérature anglaise 8899
Coad, O. S.: Sh. and Aeschylus 8773
C. of E. s. Benham, A. R.
Commynes, Ph. v.: Denkwürdigkeiten 8900
Conrad, H. (Hrsg.) s. Temp.
Corssen, M.: Kleist's u. Sh.'s dramatische Gestalten 8901
Cory, H. E.: E. Spenser 8902
Cowling, G. H. (Ed.) s. Hen. V.
Crane, Th. F.: Italian Social Customs 8903
Crawford, A. W.: A Note on J. C. 8774
Cunow, D. v.: E. Wort f. F. Bacon 8904
Curry, W.: Spenser in Ireland 8905
Cymb. (Hrsg. v. Gothein) 8726 (Insel-Sh.)
— s. Buchin, E.
Daffis, H.: Sh.-Bibliographie 1917 bis 1918. 8906
— Nachricht über *487
Dane, W. Sh. 8907
Deetjen, W.: Immermann's «Sturm» 8908
— — Jahresbericht v. 1922 8909
— — (Mayne. Rez.) 9026
Dibelius, W.: England 8910
— — (Brandl. Sh. Leben. Rez.) 8885
Doren, M. van: The Poetry of J. Dryden 8911
Doumic, R.: R. and J. à la Comédie Française 8820
Draat, F. van: The Place of the Adverb 8912

Drinkwater, J.: Kürzung Sh.'s *476
Dubislav, G.: Studien z. me. Syntax 8844
Dürr, E.: Oth. 8813
Ebers, F.: Neues z. Sh.-Forschung *488
Eckhardt, E.: German. Züge bei Sh. 8913
Ege, K.: Sh.'s Anteil an Hen. VIII. 8766
Eichler, A.: D. Gentleman i. d. engl. Lit. 8914
— — Schauspielerinnen in London um 1600? 8915
— — E. biograph. Drama «Sh.» 8916
— — Z. Quellengesch. von Tieck's Sh.-Novellen 8917
— — Sh.'s Begriff d. Gentleman *489
— — (Brandl. Sh. Leben. Rez.) 8885
— — (Dane. Rez.) 8907
— — (Ingersleben. Rez.) 8973
Eloesser, A. (Minor. Rez.) 9031
Elster, H. M.: Sh.'s Kinder 8918
Emerson, O. F.: Sh.'s Sonneteering 8845
Engel, E.: War Sh. in Italien? 8919
— H.: Zu Sh.'s Edgar 8779
Engert, R.: Über Sh.'s M. of V. 8801
Epstein, M.: M. Reinhardt 8920
Erichsen, V.: Haml. og Kierkegaard 8740
Eulenberg, H.: Mein Leben f. d. Bühne 8921
— — Sh. 8922
Evans, M. B.: Elizabethan Ghosts 8923
Faggi, A.: Suggestione e poesia 8924
Fehr, B. (Cazamian. Rez.) 8898
— — (Chévrillon. Rez.) 8899
— — (Morsbach. Rez.) 8752
Felner, K. v.: Sh.-Folio *485
Fischer, B.: Otto Ludwigs Sh.-Studien 8925
— O.: E. tschech. Aufführung v. Tr., and C. 8838
— — Dramaturgisches z. Marlowe 8926
— R.: Quellen zu Lear 8780
— — Quellen zu R. and J. 8821
— W. (Rothe. Rez.) 8727
Flasdieck (Price. Rez.) 8763
Flemming, W.: Prolog. z. Haml. 8741
Förster, F.: Musik zu Sh.'s Zeit 8927
— M.: D. elisabeth. Sprichwort 8928
— M.: Sh. u. Deutschland 8929
Forsythe, R. S.: A Plautine Source of the M. W. of W. 8804
Francke, O. (Sh.-Jb. 58. Rez.) 8977
Fränkel, L. (Hrsg.) s. T. N.
Franz, R.: Kritiken ü. d. Drama 8930
— W.: Grammatisches 8931
Fries, A.: Wildenbruch's Stil u. Versbau 8932
— — Beobachtungen zu Grillparzer's Stil 8933
Gaehde, Chr.: Das Theater 8934
Gaertner, E. (Hrsg.) s. M. N. D.
Gamberale, L.: Sh. conobbe le opere di Dante 8935
Gärdes, J. (Marlowe's Faustus. Rez.) 9022
Garnier, Ch.-M.: Sonnets de Sh. 8846
Garvin, J. L.: Putting William in his Place 8936
Gerkrath, E.: Haml.-Rätsel *490
Geyl, P. (Campbell. Rez.) 8816
Gilbert, A. H. (Whitman. Rez.) 9111
Goldschmit, R. K.: Devrient s Bühnenreform 8937
Göricke, W.: Bildungsideal bei Addison u. Steele 8938
Gothein, M. L. (Hrsg.) s. Cymb. (Insel-Sh.)
Graham, E.: D. Rätsel unserer lit. Welt 8939
Graves, Th.: Puritanism and the stage 8940
Gray, H. D.: The Temp. was revised 8833
Green, A.: Th. More and the Sh. Holograph 8941
Greenslaw, E.: Sh.'s Pastorals 8942
— — Spenser and Lucretius 8943
— — Old Religious Cults in Spenser 8944
Greg, W. W.: Bale's Kynge Johan 8768
— — — T. A. 8837
— — — Re-enter Ghost 8945
— — — (Quiller-Couch and Wilson. Rez.) 8832
Griffin, N. E.: Chaucer's Portrait of Criseyde 8839
Groot, H. D.: New Sh. criticism 8946
Gross, E.: D. Zufall im Drama 8947
— — (Bab. D. Mensch auf der Bühne. Rez.) 8858
— — (Fries. Wildenbruch's Stil. Rez.) 8932
— — (Goldschmit. Rez.) 8937
— — (Günther. Rez.) 8950
— — (Lüdecke. Tieck u. d. engl. Theater. Rez.) 9013
— — (Stahl. Theaterjahrbuch. Rez.) 9081
— — (Winds. Drama u. Bühne. Rez.) 9115

Gundelfinger, F.: Caesar in der dtschen Lit. 8775
[Gundolf, F.] (Hrsg.) s. Works
— — Sh. u. d. deutsche Geist 8948
— — Goethe 8949
Günther, J.: H. Th. Rötscher 8950
Gurk, P.: Haml. 8742
h. i.: Berliner Theater. Sh.-Aufführungen *505
— — Lear im Gr. Schauspielhaus *506
Haak, P.: Sh.-Übersetzungen (La Place, Le Tourneur) 8951
Hämel, A. (Bertrand. Rez.) 8872
Hamel, W.: Pyramus u. Thisbe 8809
Haml. (Ed. by Hubbard) 8734
— (Hrsg. v. Kilian) 8735
— (Russisch) 8736
— (Hrsg. v. Walzel) 8737
— s. Bab, J.
— s. Baudin, M.
— s. Erichsen, V.
— s. Flemming, W.
— s. Gurk, P.
— s. Hubbard, F. G. (8743, 8744)
— s. Jones, H. M.
— s. Kenyon, J. S.
— s. Krappe, W.
— s. Kuhlmann, K. A.
— s. Mack, F.
— s. Mai-Rodegg, G.
— s. Montgomery, M.
— s. Morsbach, L.
— s. Roosbroeck, G. L. van
— s. Schick, J.
— s. Spencer, H.
— s. Stolz, H.
— s. Turgenjeff, I.
— s. Wihan, J.
— s. Winstanley, L.
Hankiss, J.: Schélandre et Sh. 8952
Harnisch, W. H.: T. of Sh. 8830
Hartl, E.: Sh.-Bibliographie 1919 bis 1920. 8953
Hassmann, H. (Ed.) s. J. C.
— — (Ed.) s. Macb.
Hatzfeld, H.: Interpretation engl. Texte 8954
Hauvette, H.: Une variante de R. and J. 8822
Hecht, H.: Sh.'s Testament 8955
Heidrich, H.: John Davies of Hereford 8956
Heine, H.: Sh.'s Komödien 8957
Heinemann, K.: D. trag. Gestalten d. Griechen 8958
Hemingway, S. B. (Ed.) s. 2 Hen. IV.
2 Hen. IV. (Ed. by Hemingway) 8760 (The Yale Sh.)
Hen. IV. s. Benham, A.
Hen. V (Ed. by Cowling) 8762
— — s. Price, H. T.
— VI. s. Schaubert, E. v.
— VIII. s. Ege, K.
— — s. Nicholson, M. H.
Hense, H.: Sh.'s seetechnische Ausdrücke 8959
— J. (Hrsg.) s. Macb.
Herford, C. H.: The Normality of Sh. 8960
— — — Sh.'s Treatment of Love and Marriage 8961
Hilbert, G.: Moderne Willensziele 8962
Hillebrand, H. N. (Campbell. Rez.) 8816
— — — (Thaler. Sh. to Sheridan. Rez.) 9097
— — — (Withington. Rez.) 9117
Hinze, O.: BenJonson's Namengebung 8963
Hirschberg, J. Zwei Konjunkturen z. M. for M. 8794
— — D. Arzt bei Sh. 8964
— — Entlehnungen aus Sh. 8965
— L.: Bürger's Macb. *491
Hirt, E.: Formgesetz d. Dichtung 8966
Hock, St. (Hrsg.) s. R. and J.
Hoffmiller, J. (Brandl. Sh. Leben. Rez.) 8885
Hofmannsthal, H. v.: Sh.'s Könige 8967
Holthausen, F.: Engl. Aussprache i. 16. Jh. 8968
Holzer, G.: Um Sh.! 8969
Holzhausen, P.: Irrsinn i. d. dramat. Dichtung 8970
— — Dichter u. Psychopathen 8971
Horn, W.: Künstlerische Fiktion in Macb. 8790
Hubbard, F. G.: The First Quarto Edition of Haml. 8734. 8743
— — — The Readings of the First Quarto of Haml. 8744
Huch, F. (Hrsg.) s. Sonn.
Hünerwadel, W. (Hirt. Rez.) 8966
Imelmann, R.: Einfluß Bacon's auf Sh. 8972
— — Sh. Folio *485
— — (Steinitzer. Rez.) 9089
Ingersleben, I. v.: Ideal der Ehefrau 8973
Jacobs, M.: Sh. in Berlin 1921. 8974
Jahn, J.: Spielmannsballade v. S. Fraser 8975
Jahrbuch d. D. Sh.-Ges. 57. Jg. 8976
— — — — — 58. Jg. 8977
Jahrmann, G.: Gebet in Sh.'s Tragödien 8978

Jancke, O.: Aachener Theater *492
Jantzen, H. (Hock, R. and J. Rez.) 8817
— — (Ingersleben. Rez.) 8973
— — (Insel-Sh. Rez.) 8726
— — (Jb. 57. Rez.) 8976
— — (Jb. 58. Rez.) 8977
— — (Kahane. Rez.) 8796
— — (Keller. Sh. als Überarbeiter fremder Dramen. Rez.) 8984
— — (Kuhlmann. Rez.) 8748
— — (Röhricht. Rez.) 9058
— — (Schneider'sBühnenführer.Rez.) 9072
— — (Stefani. Rez.) 8788
— — (Thimme. Rez.) 9098
— — (Walzel. Haml. Rez.) 8737
— — (Walzel. R. and J. Rez.) 8817
— — (Wihan. Rez.) 8758
Jespersen, O.: Growth and Structure of the Engl. Lang. 8979
John s. Greg, W. W.
— s. Liebermann, F.
Jones, H. M.: The King in Haml. 8745
J. C. (Ed by Hassmann) 8770
— — (Hrsg. v. Schmitt) 8771
— — s. Charlton, H. B.
— — s. Coad, O. S.
— — s. Crawford, A. W.
— — s. Gundelfinger, F.
— — s. Mutschmann, H.
— — s. Rea, J. D.
Kahane, A. (Hrsg.) s. M. of V.
Kasprowicz, Sh. (poln.) *493
Kauenhoven, K.: Bürgers Macb. 8791
Kautzsch, W.: Ein Vielumstrittener 8980
Kaye, F. B.: 17th Century Reference to Sh. 8981
Keller, W.: Bücherschau 1921 8982
— — Zeitschriftenschau 1921 8983
— — Sh. als Überarbeiter fremder Dramen 8984
— — Bücherschau 1922. 8985
— — Zeitschriftenschau 1922. 8986
— — Shakespeare—Shakspere 8987
— — (Acheson. Rez.) 8848
— — (Beethoven. Rez.) 8869
— — (Bödtker. Rez.) 8812. 8819
— — (Brandl. Works. Rez.) 8724
— — (Brandl. Sh. Leben. Rez.) 8885
— — (Brandl. Weird Sisters.) 8789
— — (Campbell. Rez.) 8816
— — (Van Joren. Rez.) 8911
— — (Fischer, R. Rez.) 8821
— — (Göricke. Rez.) 8938
— — (Gundolf. Works. Rez.) 8725
— — (Hubbard. Rez.) 8734
— — (Huch. Sonn. Rez.) 8842
Keller, W.: (Insel-Sh. Rez.) 8726
— — (Ingersleben. Rez.) 8973
— — (Jahn. Rez.) 8975
— — (Kellner, Sh.-Wtb. Rez.) 8988
— — (Kenyon. Rez.) 8746
— — (Lee, Life of Sh. Rez.) 9004
— — (Metger. Rez.) 9030
— — (Mott. Rez.) 9034
— — (Prechtel. T. of A. Rez.) 8834
— — (Quiller-Couch and Wilson, Temp. Rez.) 8832
— — (Rothe. A. Y. L. I. Rez.) 8727
— — (Schubring. Rez.) 9076
— — (Spielmann. Rez.) *501
— — (Stopes. Rez.) 9091
— — (Thimme. Rez.) 9098
— — (Tolman. Rez.) 8731
— — (Ward. Rez.) 9108
— — (Wihan. Rez.) 8758
— — (Williams. Rez.) 8836
— — (Winstanley. Rez.) 8759. 8784
— — (Wolff. Rez.) 8803
— — (Young. Rez.) 9122. 9123
Kellner, L.: Sh.-Wörterbuch 8988
— — Wege zu Sh. 8989
Kenyon, J. S.: A Note on Haml. 8746
Kilb, J. A. (Hrsg.) s. M. of V.
Kilian, E. (Hrsg.) s. Haml.
— — Sh.'s T. of A. 8835
— — Ernst Possart *494
— — Sh., der Historiker *495
— — Glossen zu Haml. *496
— — (Insel-Sh. Rez.) 8726
Klaar, A. (Brandl. Sh. Leben. Rez.) 8885
Klemperer, V.: Croce's Renaiss.-Porträts 8990
Kniepf, A.: Bacon-Sh. 8991
Knudsen, H.: Sh. auf d. Bühne 8992
— — (Brandl. Works. Rez.) 8724
— — (Luserke. Bewegungsspiele. Rez.) 9019
— — (Mis. Rez.) 9033
Koch, J.: Th. Nabbes 8993
— M. (Stefani. Rez.) 8788
Koffka, F.: Sh. u. d. Wiedergeburt d. Tragischen 8994
Köster, A.: Ziele derTheaterforschung 8823
Koster, E. B.: Lewis Theobald 8995
Krappe, W.: Haml. in seiner esoter. Bedeutung 8747
Krauss, R.: Sh.'s Bezähmte Widerspenstige 8831
— — Sh. 8996
Kritzler, E.: Regieanweisung im Drama 8997
Kruisinga, E. (Förster M. Rez.) 8928
Küchler, W. (Busse. Rez.) 8895

Kuhl, E. P.: Sh.'s Purpose in Dropping Sly 8998
Kuhlmann, K. A.: Haml.-Erkenntnisse 8748
Kühnemund, R.: Zufall in Sh.'s Meistertragödien 8999
Lalou, R.: Un passage d'A. et C. 8730
Landauer, G.: Sh. 9000
Langenhove van (Thimme. Rez.) 9098
Latreille, C.: Un épisode de l'histoire de Sh. 9001
Lawrence, W. J.: The King's Revels Players 9002
Lear (Hrsg. v. Regel) 8778 (Freytag's Sammlung)
— (Hrsg. v. Rothe) 8727
— (Hrsg. v. Wolff) 8726 (Insel-Sh.)
— s. Engel. H.
— s. Fischer, R.
— s. Raven, A. A.
— s. Schmits, W.
— s. Tamblyn, W. F.
— s. Winstanley, L.
Lebede, H.: Sh.-Bühne um 1600. 9003
Lee, S.: A Life of Sh. 9004
— — The Year's Work in Engl. Stud. 9005
— — The First Folio 9006
Lefranc, A.: A propos des M. W. of W. 8805
— — Le secret du MND 8810
Leitzmann, A.: L. van Beethoven 8869
Leonard, W. E. (Brandl. Sh. Leben. Rez.) 8885
Liebermann, F.: Sh. als Bearbeiter des John 8769
— — Sh.'s Kenntnis v. d. Alraunwurzel 9007
— — Sh. u. Chanson de Roland 9008
— — K. Elisabeth als Übersetzerin 9009
— — (Metger. Rez.) 9030
Lilienfein, H. (Schubring. Rez.) 9076
L. L. L. (Hrsg. v. M. J. Wolff) 8726 (Insel-Sh.)
Lucas, F. L.: Seneca and Elizabethan Tragedy 9010
Luciani, S. A.: L'insegnamento di Sh. 9011
Lüdeke, H.: Tieck's erste Sh.-Übersetzung 9012
— — Tieck u. d. alte engl. Theater 9013
Ludwig, A.: Altes und Neues von Sh. 9014
— — Nachlaß Sh.'s? 9015. *497
— — Oechelhäuser u. d. Deutsche Sh.-Ges. 9016
— — Neue Bacon-Entdeckung 9017
Ludwig, A.: (Bleibtreu. Sh.'s Geheimnis. Rez.) 8879
— — (Brandl. Works. Rez.) 8724
— — (Fischer, R. Rez.) 8821
— (Insel-Sh. Rez.) 8726
— — (Kuhlmann. Rez.) 8748
— — (Morsbach. Rez.) 8752
— — (Rothe. Rez.) 8727
— — (Schröder, K. Rez.) 9074
— — (Steinitzer. Rez.) 9089
Ludwig, E.: Sh. über unsere Zeit 9018
— — Sh. als Liebender *498
Luserke, M.: Sh.-Aufführungen als Bewegungsspiele 9019
— — Technik des Sh.'schen Lustspiels 9020
Macb. (Ed. by Hassmann) 8785
— (Hrsg. v. Hense) 8786
— (Hrsg. v. Rothe) 8727
— (Hrsg. Russisch) 8787
— (Hrsg. v. Stefani) (ital.) 8788
— s. Brandl, A.
— s. Coad, O. S.
— s. Horn, W.
— s. Kauenhoven, K.
— s. Wagner, L.
— s. Weiss, E.
— s. Winstanley, L.
Mack, F.: Lösung des Hamlet-Problems 8749
Mai-Rodegg, G.: Haml. 8750
Marcus, E.: Pericl. im Berl. N. Volkstheater 8814
Marcuse, L.: Die Welt der Tragödie 9021
Marlowe's Doctor Faustus 9022
Martin, E.: Sh. in Biberach 9023
— — Neue Bücher über Sh. 9024
Martin, M. Y.: Spenser and the Greek Pastoral Triad 9025
Mayne, H.: Immermann 9026
M. for M. s. Hirschberg, J.
Mensi-Klarbach, A. v.: Münchner Sh.-Aufführungen 9027. 9028
Merbach, P. A.: Sh. als Romanfigur 9029
M. of V. (Hrsg. v. Kahane) 8796
— — — (Hrsg. v. Kilb) 8797 (Schöningh's ausländ. Klassiker)
— — — (Hrsg. v. Schmitt) 8789
— — — (Wörterbuch, Hrsg. v. Schmidt) 8795
— — — s. Bab, J. (8799. 8800)
— — — s Engert, R.
— — — s. Schulze, K.
— — — s. Wolff, M. J.
M. W. of W. (Hrsg. v. Schücking) 8728 (Tempelklassiker)
— — — — s. Forsythe, R. S.

M. W. of. W. s. Lefranc, A.
— — — — s. Monaghan, J.
— — — — s. Spargo, J. W.
Metger, A. H.: Posies 9030
Meyer-Benfey, H. (Kuhlmann. Rez.) 8748
MND (Hrsg. v. Gaertner) 8808
— — — (Hrsg. v. Hamel) 8809
— — — (Hrsg. v. Wolff) 8726 (Insel-Sh.)
— — — s. Lefranc, A.
— — — s. Rickert, E.
Minor, J.: A. d. alten u. neuen Burgtheater 9031
Mis, L.: Les études sur Sh. d'O. Ludwig 9032. 9033
— — (Lüdeke. Rez.) 9013
Monaghan, J.: Falstaff and his forebears 8806
Montgomery, M.: Cursed Hebona 8751
Morsbach, L.: D. Weg zu Sh. u. d. Haml.-Drama 8752
Mott, L. F.: Foreign Politics in an Old Play 9034
Mühlbach, E.: Stat. Überblick über Sh.-Aufführungen 9035. 9036
— — (Koch. Rez.) 8993
Muncker, F.: Anschauungen vom engl. Staat 9037
Mutschmann, H.: D. Problem von Sh.'s J. C. 8776
Nicholson, M. H.: The Authorship of Hen. VIII. 8767
Olden, H.: Sh.'s Anreger 9038
Osgood, Ch. G.: A Concordance to the Poems of E. Spenser 9039
Oth. s. Bödtker, A. T.
— s. Dürr, E.
Padelford, F. M.: The spiritual allegory of the Faerie Queene 9040
— — — The virtue of Temperance in the Faerie Queene 9041
Pericl. s. Marcus, E.
Perott, J. de: Elizab. Translations from the Italian 9042
Perry, H. T. E. (Ed.) s. T. of Sh.
Petersen, J.: D. deutsche Nationaltheater 9044
Petsch, R.: Deutsche Dramaturgie 9043
— — (Heinemann. Rez.) 8958
Plomer, H. R.: Spenser's Handwriting 9045
Poel, W.: What is wrong with the Stage 9046
— — Kürzung Sh.'s *476
Pollard, A. W.: The Foundations of Sh.'s Text 9047
— — — (Price. Rez.) 8763
Pollux: Anachronismen bei Sh. *499
Praz, M. (Macb. Hrsg. v. Stefani. ital. Rez.) 8788
Prechtel, R. (Hrsg.) s. T. of A.
Press, H.: Sh.'s Leben *500
Price, H. T.: The Text of Hen. V. 8763
— — — Hen. V, Act II, Chorus II. 41 bis 42. 8764
Purves, J.: Sh., the Engl. Aeschylus 9048
Quiller-Couch, A., and Wilson, J. D. (Ed.) s. Temp.
Rageot, G.: De Sh. à Bernard Shaw 9049
Ramsdell, D. D.: Another Sh.-Allusion 9050
Ratislaw, J. K.: P. Heyse u. das Burgtheater 9051
Raven, A. A.: A Note on Lear 8781
Rea, J. D.: J. C. II, 1, 10—34. 8777
— — — A Note on R. and J. 8824
Redin, M.: The Friend in Sh.'s Sonn. 8847
Regel, E. (Hrsg.) s. Lear
Renwick, W. L.: Spenser and the Pléiade 9052
Rich. II. (Ed. by Buell) 8815 (The Yale Sh.)
— III. s. Campbell, O. J.
Richter, H.: Bacon, der Philosoph 9053
— — Sh. im Burgtheater 9054. 9055
— — Sh. u. d. Mensch 9056
Rickert, E.: Political Propaganda in MND 8811
Röhl, H.: Abriß der deutschen Dichtung 9057
Röhricht, J.: D. Idealbild d. Frau b. Massinger 9058
Rollins, H.: The Engl. Commonwealth drama 9059
Roloff, H.: Bright's Stenographiesystem 9060
R. and J. (Hrsg. v. Hock) 8817
— — — (Hrsg. Reclam-Sh.) 8818
— — — s. Bödtker, A. T.
— — — s. Doumic, R.
— — — s. Fischer, R.
— — — s. Hauvette, H.
— — — s. Köster, A.
— — — s. Rea, J. D.
— — — s Rühfel, J
— — — s Stecher, R
— — — s. Vischer, C. Th.
— — — s. Wimmer, K.
Roosbroeck, G. L. van: Haml. in France 8753
Rothe, H. (Hrsg.) s. A. Y. L. I.
— — (Hrsg.) s. Lear

Rothe, H. (Hrsg.) s. Macb.
— — (Hrsg.) s. Tr. and C.
Root, R. K.: Sh. misreads Chaucer 9061
Rosenberg, F.: Sh. in d. Urteil H. Taine's 9062
Rühfel, J.: R. and J. in einer deutschen Predigt 8825
Ruppert y Ujaravi, R.: Sh. en España 9063
Salten, F.: Schauen u. Spielen 9064
Schaubert, E. v.: Drayton'sAnteil an Sh.'s Hen. VI. 8765
Schaukal, R. v.: Die Sh.-Bacon-Frage 9065
Schick, J.: Vorfahren Hamlet's in Indien 8754
Schirmer, W. F. (Dibelius. Rez.) 8910
Schlegel, A. W. v.: Vorlesungen ü. dramat. Kunst 9066
Schlodtmann, Lübeck. Schauspielbühne 9067
Schmidt, J. (Hrsg. Wörterbuch) s. M. of V.
Schmits, W.: Lear als Erzieher 8782
Schmitt, H. (Hrsg.) s. J. C.
— — (Hrsg.) s. M. of V.
Schneider, H. (Fischer B. Rez.) 8925
— — (Maync. Rez.) 9026
— — (Weilen. Rez.) 9109
— K., Brandl, A.: Die Sh.-Frage 9069
— — Gerstenberg als Verkünder Sh.'s 9070
— — Sh.'s Geheimnis 9071
— M.: Tr. and C. am Württ. Landestheater 8840
Schneider's Bühnenführer 9072
Scholz, W. v.: Gedanken zum Drama 9073
S[chröder], E. (Minor. Rez.) 9031
Schröder, K.: Platonismus i. d. engl. Renaiss. 9074
Schröer, A.: Grundzüge der engl. Lit.-Gesch. 9075
— — (Kellner. Sh.-Wtb. Rez.) 8988
Schubring, P.: Sh.'s Ital. Novellen 9076
Schücking, L. L. (Hrsg.) s. M. W. of W.
— — — (Price. Rez.) 8763
Schultheis, C. M.: Sh.-Bildnisse *501
Schulze, K.: Zu Sh.'s M. of V. 8802
Schutt, J. H. (Kellner. Sh.-Wtb. Rez.) 8988
Schweinitz, H. B. v.: Sh. in deutscher Sprache 9077
Sgroi, C.: V. Gioberti critico di Sh. 9078
Sh.-Adaptation 9079
Sh.-Infolio *486
Sh.'s Vorfahren *508
Sh.'s Garten *509
Sh. im modernen Kostüm *510
Great Sh.-Find *511
Sh.'s Own Hand 512
Sisson, C. J.: Le Goût public 9080
Shaw, G. B.: Kürzung Sh.'s *476
Smith, G. C. M. (Morsbach. Rez.) 8752
Sonn. (Hrsg. The Trajectum ad Mosam Press. Maastricht) 8843
— (Hrsg. v. Huch) 8842
— s. Dubislav, G.
— s. Emerson, O. F.
— s. Garnier, Ch.-M.
— s. Redin, M.
Spargo, J. W.: An interpretation of Falstaff 8807
Spencer, H.: Haml. under the Restoration 8755
Spielmann, M. H.: Sh.-Bildnisse *501
Sprengler, J. (Winds. Rez.) 9114
Stahl, E. L.: Mannheimer Theaterjahrbuch 9081
— — — Dramaturg. Rundschau 9082. 9087
— — — Mannheimer Sh.-Aufführungen 9083
— — — Der bestrafte Brudermord 9084. 9085
— — — Dortmunder Theater 9086
— — — Deutsche Sh.-Aufführungen 9088
— — — (Bab. Sh. Dichter u. Bühne. Rez.) 8857
— — — (Bab. D. Mensch auf der Bühne. Rez.) 8858
— — — (Brandl. Sh.-Möglichkeiten. Rez.) 8883
— — — (Epstein. Rez.) 8920
— — — (Eulenberg. Rez.) 8921
— — — (Franz. R. Rez.) 8930
— — — (Petsch, Rez.) 9043
— — — (Salten. Rez.) 9064
— — — (Schlodtmann. Rez.) 9067
— — — (Schneider's Bühnenführer. Rez.) 9072
— — — (Scholz. Rez.) 9073
— — — (Stern-Herald. Rez.) 9090
Stecher, R.: Erläuterungen zu R. and J. 8826
Stefani, A. de (Hrsg. ital.) s. Macb.
Steinitzer, A.: Sh.'s Königsdramen 9089
Steinmeyer, K. (Heinemann. Rez.) 8958

Sternbach, H. (Kasprowicz. Rez.) *493
— — (Tarnawski. Rez.) 9094
Stern, E., — Herald, H.: Reinhardt 9090
Stolz, H.: Haml.-Porträts 8756
Stopes, Ch. C.: Henry, Earl of Southampton 9091
Strecker, K. (Steinitzer. Rez.) 9089
Summer, M. S.: Doors and Curtains 9092
Taggard, W.: Sh.'s «Broom-Groves» 9093
Tamblyn, W. F.: Notes on Lear 8783
T. of Sh. (Ed. by Perry) 8829 (The Yale Sh.)
— — — s. Harnisch, W. H.
— — — s. Krauss, R.
Tarnawski, W.: Krzysztof Marlowe 9094
Temp. (Hrsg. v. Conrad) 8726 (Insel-Sh.)
— (Ed. by Quiller-Couch and Wilson) 8832
— s. Deetjen, W.
— s. Gray, H. D.
Thaler, A.: Strolling Players 9095
— — Minor Actors in the Elizab. Theatre 9096
— — Sh. to Sheridan 9097
Thimme, M.: Marlowe's Jew of Malta 9098
Tilley, M. P.: Sh. and the Puritans 9099
T. of A. (Hrsg. v. Prechtel) 8834
— — — s. Kilian, E.
— — — s. Williams, St. T.
T. A. s. Greg, W. W.
Tolman, A. H.: Sh.'s Manipulation of his sources in A. Y. L. I. 8731
Tr. and C. (Hrsg. v. Rothe) 8727
— — — s. Fischer, O.
— — — s. Griffin, N. E.
— — — s. Schneider, M.
Tuell, A. K.: The Original End of Faerie Queene 9100
T. N. (Hrsg. v. L. Fränkel) 8726 (Insel-Sh.)
— — (Hrsg. v. Schlegel) 8841 (Reclam)
Toll, J. M. (Brandl. Sh. Leben. Rez.) 8885
Turgenjeff, I.: Haml. u. D. Quixote 8757
Valgimigli, A.: La popolarità di Dante 9101
Vischer, F. Th.: Das Schicksal in R. and J. 8827
Voigt, C. R.: Immermann's Bühnenbearbeitungen 9102
Volbach, W.: Berliner Sh.-Vorstellungen 9103
Volz, G. B.: Sh. am Hofe Friedrichs d. Gr. 9104
Vulliaud, P.: Le mythe shakespearien 9105
Wagner, L.: Der Frankfurter Macb. 8792
Walzel, O. (Hrsg.) s. Haml.
— — (Hirt. Rez.) 8966
Wann, L.: The Collaboration of Beaumont-Fletscher and Massinger 9107
Ward, A. W.: Collected Papers 9108
Weilen, A. W. v.: Spielplan d. n. Burgtheaters 9109
Weiss, E.: Ein Wort zu Macb. 8793
Wennig, E.: Die Cassio-Gestalt im Oth. *502
Werner, F. (Bleibtreu. Engl. Lit-Gesch. Rez.) 8881
Whigam, R. G. and Emerson, O. F.: Sonnet structure in Sidney's «Astrophel and Stella» 9110
Whitman, Ch. H.: A Subject-Index to the Poems of E. Spenser 9111
Whitney, L.: Spenser's Use of the Literature of Travel in the Faerie Queene 9112
— — Did Sh. know Leo Africanus? 9113
Wihan, J.: Die Haml.-Frage 8758
— — (Bieber. Rez.) 8876
— — (Fischer, R. Rez.) 8780
Williams, St. T.: Some Versions of T. of A. 8836
Wimmer, K.: Abendmesse in R. and J. 8828
Winds, A.: D. Technik der Schauspielkunst 9114
— — Drama u. Bühne 9115
Winstanley, L.: Haml. and the Scottish Succession 8759
— — Macb., Lear and Contemporary History 8784
Wislicenus, O.: Wie sah Sh. aus? 9116
— — Sh.-Bild *503
Withington, R.: Engl. Pageantry 9117
Wolff, M. J. (Hrsg.) s. Lear
— — — (Hrsg.) s. L. L. L.
— — — (Hrsg.) s. M. N. D.
— — — Sh.'s M. of V. 8803
— — — Sh. u. der Petrarkismus 9118
— — — Sh. Der Dichter u. seinWerk 9119
— — — Zum Wesen des Komischen 9120
— — — (Dibelius. Rez.) 8910

Works (Hrsg. v. Brandl) **8724**
— (Hrsg. v. Gundolf) **8725**
— (Insel-Sh.) **8726**
— (Hrsg. v. Rothe) **8727**
— (Tempel-Klassiker) **8728**
— (The Yale Sh.) **8729. 8760. 8829. 8815**
Wright, H.: The Elizabethan Englishman's Conception of Northern Europe **9121**
Wurzbach, W. v. (Busse. Rez.) **8895**
Young, K.: Ordo Rachelis **9122**
— — Dramatic Associations of the Easter Sepulcre **9123**
Zeiss, Possart ***504**
Zollinger, J.: Sh.-Folio ***485**
Zschech, F.: Kritik des Reims in England **9124**
Zucker, A. E.: Théâtre élisabéthain et théâtre chinois **9125.**

Ansprache des Präsidenten

Prof. Dr. Werner Deetjen

bei der 60. Hauptversammlung am 24. April 1924
mit dem Jahresbericht 1923/24.

Hochansehnliche Festversammlung!

Auf zwei Menschenalter kann die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft in diesen Tagen zurückblicken. Die bei ihrem fünfzigjährigen Jubiläum erschienene Festschrift Albert Ludwigs schildert, wie sich unsere Vereinigung im Laufe eines halben Jahrhunderts entwickelt und was sie während dieser Zeit an positiver Arbeit geleistet hat. Eine Prüfung ihrer Wirksamkeit im letzten Jahrzehnt zwingt uns zu dem Bekenntnis, daß sie sich infolge der nie dagewesenen Unbilden der Zeit, infolge des mehr als vierjährigen gewaltigen Weltkrieges, der schmerzlichen Niederlage unseres Vaterlandes und des ihr folgenden Umsturzes nicht ganz auf der Höhe hat halten können, die sie 1914 erreichte.

Das Jubiläum von Shakespeares 300. Todestag (1916) konnte noch würdig begangen werden, durften wir doch durch die Munifizenz unseres Hohen Protektors und das verständnisvolle Entgegenkommen des damaligen Generalintendanten, unseres verehrten Vorstandsmitgliedes Herrn v. Schirach, an drei Abenden Gäste des Großherzoglichen Hoftheaters sein. Von größeren Aufgaben freilich mußte sich die Gesellschaft im vergangenen Jahrzehnt notgedrungen fernhalten, und ihre Bibliothek konnte nicht in der bisherigen Weise vermehrt werden. Immerhin gelang es uns, mit Ausnahme der Jahre 1915 und 1919, die gewohnte festliche Hauptversammlung zustande zu bringen und das Jahrbuch allen Widrigkeiten zum Trotz zu erhalten, wenn es auch mehrmals etwas mager ausfiel und die Mitglieder sich wegen der katastro-

phalen Finanzlage des vergangenen Jahres für 1923 und 1924 mit einem Bande begnügen müssen, und so dürfen wir doch auch mit einem gewissen Stolz auf die letzten zehn Jahre zurückblicken. Die Mitgliederzahl allerdings mußte, wie in allen Vereinen, so auch in dem unsrigen, zurückgehen; der Krieg hat so manchen dahingerafft, und andere waren durch die Not der Zeit gezwungen, ihre Mitgliedschaft aufzugeben. Aber das Schwerste scheint jetzt überwunden zu sein, und wir wittern Morgenluft. Überall im Inlande und auch im Auslande belebt sich das Interesse an unseren Bestrebungen, die Zahl der Neuanmeldungen überwiegt die der Abmeldungen bei weitem, und mit dem Besuch der diesjährigen Hauptversammlung haben wir allen Grund, zufrieden zu sein.

Unsere Beziehungen zum Großherzoglichen Hause sind durch die veränderten staatlichen Verhältnisse nicht beeinträchtigt worden. Als wir heute vor Jahresfrist hier zusammentraten, traf die erschütternde Nachricht ein, daß Großherzog Wilhelm Ernst vor wenigen Stunden verschieden sei. Was damals nicht möglich war, eine eingehende Würdigung des verstorbenen Fürsten zu geben, ist inzwischen nachgeholt worden. Ein Mitglied unseres Geschäftsführenden Ausschusses, Fräulein Eleonore v. Bojanowski, hat einen Nachruf für das Jahrbuch geschrieben, das auch ein von Ihrer Königlichen Hoheit der Frau Großherzogin gütigst zur Verfügung gestelltes Bild Ihres so früh vollendeten Gemahls schmücken wird. In ihrem Aufsatz gedenkt die Verfasserin zugleich der Großherzogin Sophie, der ersten Protektorin unserer Gesellschaft, deren hundertsten Geburtstag wir am 8. April dieses Jahres durch Niederlegung eines Kranzes in der Fürstengruft und Beteiligung an einer Gedächtnisfeier in tiefer Dankbarkeit begangen haben. Um die Beziehungen zum Großherzoglichen Hause aufrecht zu erhalten, baten wir Ihre Königliche Hoheit die Frau Großherzogin, unserer Gesellschaft gegenüber dieselbe Stellung einzunehmen, die einst Großherzog Wilhelm Ernst von Seinem Großvater als geistiges Erbe übernahm und bis zu Seinem frühen Tode inne hatte. Die Frau Großherzogin sagte gern zu und schrieb mir:

„Der verewigte Großherzog, mein geliebter Gatte, hat die nahe Verbindung mit der Shakespeare-Gesellschaft immer besonders hoch bewertet und erinnerte sich mit Vorliebe der vielen angenehmen Stunden in ihrem Kreise. So wird mir dieses Protektorat auch zum Vermächtnis, und ich hoffe, daß es mir gelingen wird, die Beziehungen zwischen dem Hause Weimar und der Gesellschaft

weiterhin lebendig zu erhalten." Am heutigen Tage unter uns zu sein, war Ihrer Königlichen Hoheit begreiflicherweise unmöglich, da der Schmerz um den Geschiedenen noch zu frisch ist.

Wie das Großherzogliche Haus, so haben auch die hiesige Staatsregierung und Stadtverwaltung uns stets ihr Wohlwollen bewiesen. Im Sinne des größten weimarischen Staatsministers, der zugleich der größte Jünger Shakespeare's in Deutschland war, im Sinne Goethe's, haben die weimarischen Kultusminister, Ministerialdirektoren und ihre Räte stets zu unseren Mitgliedern gehört und an unseren Tagungen teilgenommen. Die Thüringische Regierung hat diese Tradition zu bewahren gesucht. Dankbar besonders erinnern wir uns der persönlichen Gastfreundschaft, die Exzellenz Paulssen und Gemahlin in den vergangenen Jahren mehrfach den Mitgliedern der Shakespeare-Gesellschaft erwiesen. Am heutigen Tage haben wir die Ehre, als Vertreter des Thüringischen Ministeriums für Volksbildung den Vorsitzenden des Thüringischen Staatsministeriums, Herrn Staatsminister Dr. Leuthäußer, in unserer Mitte zu sehen. Ich begrüße den Herrn Minister namens der Gesellschaft und danke ihm für sein Erscheinen, das wir hoch zu bewerten wissen.

Auch dem Vertreter der Landeshauptstadt Weimar, Herrn Bürgermeister Kloß, gilt unser dankbarer Gruß. Daß die Mitglieder unserer Gesellschaft sich in Weimar seit langem wahrhaft heimisch fühlen, und es ihnen eine liebe Gewohnheit ist, alljährlich in diesen Apriltagen zum Shakespeare-Fest hier sich zusammenzufinden in schöner Lebensgemeinschaft, ist bekannt. Aber noch eine besondere Ursache zum Dank an die Stadtverwaltung haben Vorstand und Geschäftsführender Ausschuß. Mit einer kurzen Unterbrechung dürfen wir seit Bestehen der Gesellschaft in den geweihten Räumen des Schillerhauses unsere Sitzungen abhalten, wo uns ein Geist umweht, der trotz Otto Ludwig dem des großen Briten kongenial ist.

Als wir im vergangenen Jahre, wie gewohnt, im Schillerhause zu Beratungen zusammentraten, weilten unter uns noch in voller Frische Wilhelm und Adolf v. Oechelhäuser, die Söhne unseres Gründers, und wir ahnten nicht, daß sie so bald die Reise antreten sollten in jenes unentdeckte Land, von dessen Strand kein Wanderer wiederkehrt. Am 31. Mai verschied an einem Schlaganfall plötzlich in Dessau der Generaldirektor Dr. Wilhelm v. Oechel-

häuser, unser zweiter Vizepräsident, und am 3. Juni wurde der Geheime Hofrat Professor Dr. Adolf v. Oechelhäuser-Karlsruhe, der nach Dessau geeilt war, um dem geliebten Bruder die letzten Ehren zu erweisen, dort von einer Herzlähmung befallen, die seinen Tod herbeiführte. In dem Familienerbbegräbnis zu Dessau wurden sie, die sich im Leben so nahe standen, nebeneinander zur letzten Ruhe gebettet. Mit tiefem Schmerz empfinden wir diesen doppelten schweren Verlust. Wie sich beide Männer frühzeitig zu allem Großen im Geistesleben, in Kunst und Wissenschaft hingezogen fühlten, so fanden sie, in die Fußtapfen ihres bedeutenden Vaters tretend, auch den Weg zu dem genialen germanischen Dramatiker. In guten und bösen Tagen haben sie treu zu uns gehalten, und so werden wir diese beiden edlen, kulturreichen Persönlichkeiten nie vergessen.

Im Herbst 1923 starb im Eisenbahnabteil, im Begriff, nach seinem geliebten Wien zu reisen, der ordentliche Professor für englische Philologie an der Universität Innsbruck, Dr. Rudolf Fischer (1912—21 Mitglied des Vorstandes), der mehrfach als Preisrichter bei den von der Gesellschaft gestellten Preisaufgaben wirkte, auch an der Edition von Shakespeare's Quellen beteiligt war, und im Februar dieses Jahres folgte ihm nach kurzer Krankheit der Generalintendant der Bayerischen Staatstheater, Geheimer Hofrat Dr. Karl Zeiß, der erst seit 1922 dem Vorstand angehörte, von dessen Mitarbeit wir aber viel erwarten durften. Auch diesen Geschiedenen werden wir ein ehrendes Andenken bewahren.

Der Toten eingedenk, begrüßen wir das Leben. An Stelle des Herrn v. Oechelhäuser-Dessau wurde Geheimer Hofrat Professor Dr. Schick-München zum zweiten Vizepräsidenten gewählt. Ferner ergänzte sich der Vorstand vorbehaltlich der Genehmigung der Generalversammlung durch die Zuwahl des bekannten Literar- und Theaterhistorikers Geheimen Hofrats Professor Dr. Albert Köster-Leipzig, dessen Vortrag über „Die Einrichtung der Bühne zu Shakespeare's Zeit" das vergangene Jahrzehnt im Leben unserer Gesellschaft so verheißungsvoll einleitete, des Geheimen Hofrats Dr. h. c. Max Martersteig, unsern Mitgliedern gleichfalls rühmlich bekannt und als Zugehöriger einer alten Weimarer Familie hier besonders gern gesehen, und des Shakespeare-Forschers Professor Dr. Hans Hecht von der Universität Göttingen, der seit langem bewiesen hat, daß er ein warmes Herz für unsere Gesellschaft besitzt und unsere Aufgaben zu den seinigen macht.

Mit diesen neuen Mitarbeitern hoffen wir weiter der Erkenntnis Shakespeare's und seiner Umwelt zu dienen.

Großherzog Carl Alexander nannte Shakespeare bei dem Festmahl anläßlich der Gründung unserer Gesellschaft den Dichter der Wahrheit. Nach Wahrheit streben auch wir, und darum entschlossen wir uns, hier in unserer Hauptversammlung noch einmal jene sogen. Shakespeare-Bacon-Frage, die in gewissen Kreisen immer wieder aufs neue aufgeworfen und für Bacon entschieden wird, erörtern zu lassen, obwohl schon 1895 Kuno Fischer die Baconianer in seinem Festvortrag sachlich widerlegt hat, und andere Gelehrte im Jahrbuch sich wiederholt die Mühe nahmen, die verhängnisvollen Irrtümer aufzuklären. In Seiner Magnifizenz dem Rektor der Universität Hamburg, Herrn Professor Dr. Emil Wolff, gelang es uns, einen namhaften Bacon-Forscher für den Vortrag zu gewinnen, und wir danken ihm für das Opfer, das er brachte, denn ein solches liegt in seinem Verzicht auf andere reizvollere Themen. Wärmster Dank gebührt ferner auch unserm verehrten Vorstandskollegen Max Förster, der mit seinem lehrreichen und lebendigen Lichtbildervortrag über das Jubiläum der Shakespeare-Folio gestern abend unserer Tagung einen schönen Auftakt verlieh.

Im Deutschen Nationaltheater wird heute der «Macbeth» in der Rothe'schen Bearbeitung in Szene gehen, der im vergangenen Jahre vom Spielplan abgesetzt werden mußte. Es ist nicht allgemein bekannt, daß vor fast hundert Jahren in Deutschland ein leidenschaftlicher Kampf um «Macbeth» entbrannte. Ludwig Tieck hatte seine Ansicht über den dramatischen Charakter der Lady geäußert[1]), und Auguste Stich-Crelinger in seinem Sinne diese Rolle gespielt. Mit einem Feuereifer, so wird uns berichtet[1]), wie er später nur an großen politischen Tagesfragen entbrannte, sprach und schrieb man über jene Theaterfrage. Sie war die wichtigste Begebenheit der Bühnenwelt. Das Morgenblatt, die Zeitung für die elegante Welt, Theodor Hells Abendzeitung, die Originalien von Lotz, Saphirs Berliner Schnellpost, dazu politische Zeitungen, sie alle nahmen für oder gegen Ludwig Tieck, für oder gegen Auguste Stich Partei. Berühmte Gelehrte griffen zur Feder und traten in die Reihen der Kämpfer: ein Stück Theatergeschichte ist in jenem Theaterkriege mitenthalten. Wir ersehen daraus, wie viel gewaltiger derartige künstlerischen Fragen damals das

[1]) Neues Deutsches Theater Archiv 1861, Nr. 14 f.

öffentliche Interesse erregten und bewegten als in der Gegenwart. Aber der heutige Abend wird uns lehren, daß das Werk selbst, in welcher Bearbeitung es auch erscheinen mag, in den hundert Jahren nichts von seiner tiefgreifenden Macht eingebüßt hat. William Shakespeare war eben, wie Ben Jonson sagte, nicht eines Zeitalters, sondern für alle Zeiten!

Nach der Ansprache des Präsidenten begrüßte Oberregierungsrat Prof. Dr. Scheidemantel im Namen des Weimarer Kulturrats die Gesellschaft. Alsdann nahm Prof. Dr. Wolff das Wort zu seinem Vortrag. Im geschäftlichen Teil legte der Schatzmeister, Bankdirektor Schöppler, die Jahresrechnung vor. Es ergab sich, daß die Einnahmen durch den Einfluß der Inflation stark beeinträchtigt waren, daß aber trotzdem die Ausgaben — z. T. durch private Spenden — gedeckt werden konnten. Dem Schatzmeister wurde Entlastung erteilt. Der Vorschlag, die nächste Tagung in Leipzig abzuhalten, fand nach längerer Debatte nicht die Zustimmung der Mehrheit, obwohl der Vorstand die Bemühungen und Pläne der Leipziger Mitglieder dankend anerkannte. So wurde wiederum Weimar als Tagungsort für 1925 gewählt. Als Jahresbeitrag wurden mit Rücksicht auf die Berechnung des Verlegers des Jahrbuchs für 1924 6 Mark festgesetzt. Die vorgeschlageneWiederwahl der ausscheidendenVorstandsmitglieder v. Vignau, Schick und Stahl fand Zustimmung, die Ergänzungswahlen wurden bestätigt. Der Vorstand erneuerte die Wahl des Präsidenten und der beiden Vizepräsidenten. Der Bibliothekar erhielt nach dem Bibliotheksbericht Entlastung, und Prof. Hecht forderte zum Schluß noch die Mitglieder zur Hilfe bei der Ergänzung der Bibliothek auf. Um 2 Uhr fand ein gemeinsames Essen im Hotel Chemnitius statt.

Liste der Teilnehmer: Direktor Dr. Bayer-Ilmenau, Studienrat Dr. Becker-Philippsthal (Werra), stud. phil. Hildegard Bouvain-Berlin, Studienrat Dr. Brand-Zeulenroda, Univ.-Professor Dr. Brie-Freiburg i. B., Aug. Buck-Osnabrück, Bibliotheksdirektor Prof. Dr. Deetjen und Frau, Studienrat Engel-Berlin, Hochschulprofessor Dr. Fischer-Dresden, Geheimrat Univ.-Professor Dr. Förster-Leipzig, Professor Dr. Francke und Frau, Schriftsteller Kurt Geucke-Berlin, Professor Dr. Grabau-Berlin, Karl Grüttner-Berlin, Studienrat Margarete Harwardt-Sondershausen, Buchdruckereibesitzer Reinhold Haußmann-Charlottenburg, Univ.-Professor Dr. Hecht-Göttingen, Studienrat Eva Hermenau-Meiningen, Studienrat Friederike Hildebrand-Berlin, Univ.-Professor Dr. Jordan-Jena, Schriftsteller Franz Kaibel, Univ.-Professor Dr. Keller-Münster i. W., Elise v. Keudell, wissensch. Hilfsarbeiterin an der Landesbibliothek, Oberregisseur Dr. Eugen Kilian-München, Bürgermeister Kloß und Frau, Geheimrat Univ.-Professor Dr. Köster-Leipzig, Generalkonsul Krause, Elise v. Krause, Schriftstellerin Friede H. Kraze, Frau Geheimrat Henni Lehmann, Schriftstellerin, Schriftsteller Professor Dr. h. c. Friedrich Lienhard und Frau, Schriftsteller Dr. Heinrich Lilienfein, Generalsekretär der Deutschen Schillerstiftung, und Frau, Oberstudienrat Dr. Lißner und Frau, Bibliothekar Professor Dr. Luther und Tochter-Leipzig, Studienrat Moellig-Berlin, Kommerzienrat

Dr. Moritz, Direktor Dr. Amandus Müller-Eisenach, Studiendirektor Nothnagel-Pirna, Bibliothekar Dr. Ortlepp und Frau, Ministerialrat Dr. Ortloff, Verlagsbuchhändler Dr. Otto-Leipzig, Staatsminister Dr. Paulssen, Exz., Studienrat Dr. Sander-Lüdenscheid, Dr. Wilhelm Schacht und Frau, Geheimrat Univ.-Professor Dr. Schick-München, Generalintendant a. D. v. Schirach, Georg Schneider-Chemnitz, Bankdirektor Schoeppler und Frau, Dr. Marie Schütt-Hamburg, Oberregisseur Dr. Sebrecht, Schriftstellerin Maria Senz-Floël, Studiendirektor Dr. Sonnekalb-Eisenberg, Schriftsteller Dr. Ludwig Stettenheim-Leipzig, Frl. Studienrat M. E. Teeke-Nordhausen, Univ.-Dozent Dr. Toll-Berlin, Schauspielerin Gertrud Treßnitz-Berlin, Schriftsteller Dr. Hermann Türck und Tochter, Theaterintendant Dr. Ulbrich und Frau-Meiningen, Buchhändler Walter Ulrich-Charlottenburg, Generalintendant a. D. v. Vignau, Exz., Schriftsteller Dr. Ernst Wachler, Archivar Professor Dr. Wahle, Studienassessor Thea Weiler-Regensburg, Schriftsteller Dr. Wilhelm Wendlandt-Berlin, Frl. Studienrat Dr. Wichgraf-Berlin, Univ.-Professor Dr. Emil Wolff-Hamburg, Professor Dr. Max J. Wolff-Berlin, Dr. Elisabeth Wolffhardt-Würzburg, Studienrat Dr. Woltersdorff und Frau-Erfurt, Ministerialdirektor Geh. Rat Dr. Wuttig.

Namen- und Sachverzeichnis zu Band LIX—LX.

(Shakespeare's Werke in englischer Abkürzung.)

Abelian, Ohannes, Armen. Othello-Darsteller 240
Adams, J. Q., Jr., Thomas Stukeley 236
Aeschylus u. Sh. 222
Albright, Evelyn M., The Hog has lost his Pearl 237
Alliteration in Two Noble Kinsmen 67
Anthithesen in Two N. Kinsmen 67
Arns, Karl, Bochumer und Essener Sh.-Aufführungen 253
Bacon, Delia, erste Baconianerin 138
— Francis, Persönlichkeit 152
— -Frage 130
Baskervill, C. R., Bassanio als Liebhaber 227
Bauern in der engl. Literatur 199
Baugh, A. C., Grim the Collier 235
Beaumont, Francis, als Verf. v. Two N. Kinsmen 231
Bergner, Elisabeth als Kätchen in Shrew 241
— — als Viola und Rosalinde 243
Berliner Sh.-Aufführungen 240
Bojanowski, Eleonore v., Großherzogin Sophie und Großherzog Wilhelm Ernst 1
Brandl, Alois, Nachruf auf R. Fischer 162
— — Ausgabe v. Schlegel-Tieck 173
Bright, Timothy, Stenographiesystem 192
Buchdrucker und Autoren im 16. Jh. 187
Carpenter, F. I., Apokryphes Werk Spenser's 238
Cole, G. W., Catalogue of the Huntington Library 200
Daffis, Hans, Nekrolog 165
Daniel, Samuel, u. Sh.'s Rich. II. 178
Davies, John, of Hereford, Sh.'s Zeitgenossen 197
Deetjen, Werner, Jahresberichte der D. Sh.-Ges. 8, 283
Dramatische Handlung u. Charaktere bei Sh. 179
Draper, J. W., Spenser's Sprache 238
Drayton, Mich., Folio-Ausgaben 126
Ege, Karl, Henry VIII. 231
— — Sh.'s Anteil an Two N. Kinsmen 62
Eichler, Albert, Tieck's Sh.-Novellen 233
Evans, W. B., Herz. Julius u. d. elis. Drama 237
Fairchild, A. H. R., Mumia bei Sh. 223
Fay, E. W., Shrew u. Mostellaria 222
Fehling, Jürgen, Inszenierung von Ado 243
Feige als obszöne Geste 48
Feise, Ernst, Sonette von Leonard auf Sh. übers. 15
Fischer, Rudolf, Nekrolog 162
Fletcher, John, Autor von Two N. Kinsmen 62
— — Manuskripte seiner Dramen 127
— — Stilistische Merkmale 66
Florio, John, Italienischer Lehrer der Königin Anna 199
Folioausgaben in Sh.'s Zeit 126
Fox, W. S., Lucian u. Hamlet 223
Francke, Otto, Nachruf auf die Brüder v. Oechelhäuser 159
— — Rez. v. Kilian, Hamlet 219
— — Weimarer Sh.-Aufführungen244
Furness, H. H., Variorum Sh. 232
Gargáno, G. S., Italiener im elis. London 198
George, Stephan, Übers. der Sonette Sh.'s 173.
Gesten in Sh.'s Dramen 41
Gilbert, A. H., Parallelismus im Tempest 230
Gondola, Paolo, dalmatinischer Kaufmann in Sh.'s London 198
Gothein, Marie L., Übers. v. Romeo 175
Graves, T. S., Ben Jonson 235
Gray, H. D., Two N. Kinsmen 231
Greene, Rob., Konventionelle Zahlenangaben 185
Greg, W. W., Merry Wives Q. A. 188
— — Tit. Andr. 225
Grim The Collier, Autorschaft 234
Guarini, G.-B., Pastor fido am Hofe Jakob's I. 199

Gundolf, F., Sh.-Übers. 173
Haak, Paul, Die ersten franz. Sh.-Übersetzungen 196
Hamlet-Sage 181, 183
Handkuß in Sh.'s Dramen 50
Hartl, Eduard, Sh.-Bibliographie 269
Hartmann, Georg, Bühnengesten in Sh.'s Dramen 41
Haughton, William, elis. Dramatiker 234
Hawthorne, Nathaniel, über Delia Bacon 138
Hecht, Hans, Sh. und die Folio 126
Heidrich, Hans, Davies of Hereford 197
Heine, Albert, Inszenierung von Ant. 248
Hemming, John, Sh.'s literarischer Testamentsvollstrecker 127
Herrmann, Paul, Saxo Grammaticus 181
Hertel, Johannes, Indische Erzähler 182
Heywood, Thos., Autor von Thos. Stukeley 237
Hillebrand, H. N., Ein Werk v. Jervase Markham 239
— — Liberality and Prodigality 236
— — S. Westcote 236
Hock, Stephan, Bühnenbearbeitung von Ant. 248
Holzknecht, K. J., Elisab. Theaterzettel 235
Hubbard, F. J., Hamlet Q. A. 230
Hunekuhl, Cläre, Zeitschriftenschau 221
Huntington, H. E., Bibliothek 200
Imelmann, Rudolf, Übers. v. Ant. 175
Italiener in Sh.'s London 198
Jacobs, Monty, Berliner Sh.-Aufführungen 240
Jakob I. und der Florentiner Gesandte 198
— — u. Sh. 226
Jessner, Leop., Macbeth-Inszenierung 241
Jiriczek, O. L., Elis. Übersetzungen antiker Dichter 196
Jonson, Ben, Bartholomew Fair, Einzelquelle 223
— — Devil is an Ass, Einzelquelle 223
— — Eastward Hoe 199
— — Einschätzung der dramatischen Poesie 123
— — Folioausgabe seiner Werke 123, 125
— — in den Schwankbüchern 235
— — und die Sh.'sche Folio 125
— — Volpone, übers. v. Tieck 194
Jung, Fritz, Übers. von Henry IV u. Henry V 175
Keller, Wolfgang, Bücherschau 169
— — Rez. v. Cole 200
— — — Gargáno 198
— — — Haak 196
— — — Heidrich 197
— — — Henry V ed. Stoll 174
— — — Herrmann, Saxo Gr. 181
— — — Hertel, Indische Erzähler182
— — — Jiriczek 196
— — — Kühnemund 183
— — — Kühl 178
— — — Lüdeke 193
— — — Meißner 199
— — — Morsbach 178
— — — Oesterberg 185
— — — Pollard 187
— — — Price 192
— — — Sh. ed. Bab u. Levy 171
— — — Sh. ed. Brandl 173
— — — Sh. ed. Quiller Couch u. D. Wilson 168
— — — Sh. übers. v. Gundolf 173
— — Shakespeare, Ben Jonson und die Folio von 1623 123
— — Shakespeare und Shakspere 224
— — Zeitschriftenschau 221
Kilian, Eugen, Hamlet, Bühnenbearb. 219
— — Münchner Sh.-Aufführungen250
— — Rez. v. Rothe, Sh.-Übers. 205
Kinsmen, Two Noble, Autorfrage 62, 231
Klöpfer, Eugen, als Petrucchio 240
Kortner, Fritz, als Macbeth 241
— — als Shylock 242
Krauß, Werner, als Lear 241
Kühnemund, Rich., Zufall bei Sh. 183
Kyd, Thos., Urhamlet 186
Landau, L., Die 3 Lebensstufen 229
La Place, franz. Sh.-Übersetzer 196
Leonard, Will. A., Sonette auf das Ich W. Sh.'s 15
Le Tourneur, franz. Sh.-Übersetzer 196
Liebermann, Felix, K. John 227
Lilienfein, Heinr., Sh.'s dichterische Phantasie 19
Lindau, Hans, Nachruf auf Daffis 165
Lotti, Ottaviano, florent. Gesandter bei Jakob I 198
Lüdeke, Henry, L. Tieck 193
Lust's Dominion, Autorschaft 235
Mai-Rodegg, Gustav, Hamlet-Bühnenbearb. 217, 244.
Markham, Jervase, New Metamorphosis 239
Mason, L., Furness Variorum 232

Maxwell, Baldwin, Fletcher and Henry VIII 231
McNair, A. D., Dr. Caius 229
Meißner, Paul, Bauern in der engl. Lit. 199
Metaphern in Two N. Kinsmen 67
Metrik, elis. 197
Moissi, Alex., als Rich. II. 241
Monarchomachen des 16. Jh. 229, 238
Montaigne, Michel de, und Tempest 230
Morsbach, Lorenz, Hamlet 178
Mühlbach, Egon, Theaterschau 255
Mulcaster, Marie, Prosa im elis. Drama 234
Müller, Gerda, als Lady Macbeth 241
Mumia bei Sh. 223
Mutschmann, Heinr., J. Caesar 229
Mustard, W. P., Nero Tragödie 237
Nero, elis. Drama 237
Oechelhäuser, Wilh. und Adolf v., Nekrolog 159
Oesterberg, Wilh., Hamlet's Alter 185
Padelford, F. M., Spenser's politischer Standpunkt 237
Parrott, M., Titus Andronicus 225
Pig, The Learned, Roman des 18. Jh. 136
Plautus u. Sh. 171, 221
Plomer, H. R., Spenser's Handschrift 238
Price, H. T., Eine stenographierte Predigt aus Sh.'s Zeit 192
Prosagebrauch im elis. Drama 234
Psychologische Erklärung von Kunstwerken 178
Puritaner u. Sh. 223.
Raleigh, Sir W., als Lyriker, und Sh. 227
Raubdrucker, elis. 187, 193
Redin, Mats, Freund in Sh.'s Sonetten 232
Reid, J. S., Sh. und die Stoa 223
— — Ben Jonson und Cicero 223
Richter, Helene, Sh. der Mensch 176
— — Wiener Sh.-Aufführungen 248
Roller, Alfred, Bühnenbilder zu Ant. 248
Rothe, Hans, Sh.-Übersetzung 205
Saxo Grammaticus, Hamlet-Sage 181
Schauspieler und Drucker in Sh.'s Zeit 187
Schick, Josef, Rez. v. Steinitzer 200
Schlegel-Tieck'sche Sh.-Übers. 194
Schücking, L. L., über Ophelia 119
Schotten auf der Bühne verspottet unter Jakob I 199
Schuh, O. F., Rez. v. Hamlet ed. Mai-Rodegg 207
Scrivener und Drucker in Sh.'s Zeit 187
Seneca, De Clementia, u. Sh. 221
Shakespeare, Will., Anekdote von Robert Chamberlain über die «Works» 124
— Anteil an Two N. Kinsmen 62, 231
— Sh.-Bacon 130
— als Barockkünstler 177
— auf der deutschen Bühne 255
— Sh.'s. Geographie 224, 233
— Sh.-Gesellschaft, Deutsche 1, 8, 289
— Die Folio 123
— Handlung und Charaktere 179
— Ben Jonson und die Folio von 1623
— Kenntnis Italiens 224
— — des Lateinischen 221
— Königsdramen 200
— Konventionelle Zahlenangaben 185
— Manuskripte der Dramen 190
— und Montaigne 230
— und Nordeuropa 233
— und die Pembroke's Men 225
— Sh.'s Persönlichkeit 15, 176
— — Phantasie 19
— und die Puritaner 223
— Quartos, Entstehungsgeschichte 189, 192
— und Rembrandt 177
— Sonette auf Sh.'s Ich 15
— Stenographie in Sh.'s Dramen 192
— Stilistisches in den späteren Dramen 66, 72
— Textkritik 191
— Textüberlieferung 187
— als Überarbeiter fremder Dramen 228
— Übersetzungen: erste französische 196
— — Gundolf 172
— — Schlegel-Tieck ed. Bab und Lewy 171
— — — ed. Brandl 178
— — Pseudo-shakespeare'sche Dramen übers. v. Tieck 194
— Works ed. Q. Couch and D. Wilson 168
— Zufall bei Sh. 183
Werke (in engl. Abkürzung):
Ado, Einzelquelle 221
— Berliner Aufführung 243
— Bochumer Aufführung 253
Ant., übers. v. Imelmann 175
— Wiener Aufführung 248
As, Textgeschichte 208
— Die 3 Altersstufen 229
— Berliner Aufführung 243
Caes., und Aeschylus 222
— Der Held des Dramas 229
— Münchner Aufführung 250
Err., Einzelquelle 222, 223

Err., Münchner Aufführung 252
— Quelle 171, 176
— Textgeschichte 171
— ed. Wolff 175
Gent., Geographie Italiens 224
— Textüberlieferung 169
Ham., Akademisches in der Form 113
— Alter Hamlet's 185
— Bühnenbearbeitung v. Kilian 219
— — Mai-Rodegg 217, 244
— Einheiten von Ort und Zeit 115
— Einzelquelle 222
— Einzelstelle 185, 186, 190
— als Genie 184
— und griechische Tragiker 222
— und Lucian 223
— Monolog Sein oder Nichtsein 180
— Namensform 224
— Hamlet-Problem 178
— Prosagebrauch 234
— Quarto A 230
— und W. Raleigh 227
— Hamlet-Sage 181, 183
— Weimarer Aufführung 244
— Zufall in H. 184
Henry IV, übers. v. Jung 175
Henry V, ed. Stoll 174
— übers. v. Jung 175
Henry VIII, u. Fletcher 231
John, Verh. zur Quelle 227
Lear, im Gr. Schauspielhaus Berlin 241
— Textgestaltung 207
L. L. L., Einzelquelle 223
Macb., und Aeschylus 222
— Berliner Aufführung 241
— Münchner Aufführung 250
— Weimarer Aufführung 245
— Einzelstelle 209
— und Sophokles 222
— Textgeschichte 206
Measure, Autorfrage 170
— Datum 170
— Münchner Aufführung 251
Merch., Bassanio als Liebhaber 227
— Berliner Aufführung 242
— Einfluß von Seneca 221
— Shylock in Indien 183
Mids., Politische Anspielung 226
— Berliner Aufführung 242
— frühe deutsche Nachahmungen 237
Oth., armenischer Darsteller 240
— Zufall in Oth. 184
Rich. II., Berliner Aufführung 241
— Datum 178
— Quellen 178
Rom., Jahreszeitangabe 177
— Übers. v. Marie Gothein 175
— Zufall in R. 184
Shrew, Einfluß von Plautus 222
Shrew, im Gr. Schauspielhaus Berlin 240
Sonnets, der Freund 232
— illustr. v. W. Teutsch 176
— übers. v. Stephan George 173
— übers. v. Saenger 175
Tempest, Einzelquelle 222.
— als Operntext bearb. v. Tieck 194
— Parallelismus 230
Timon, Textgeschichte 225
Troilus, Textgeschichte 208
Twelfth N., Berliner Aufführung 243
— Münchner Aufführung 252
Venus, illustr. von E. Scharff 175
— übers. von W. E. Werner 175
Wint., Berliner Aufführung 242
— Einzelquelle 223
Wives, Dr. Caius 229
— Münchner Aufführung 252
— Textüberlieferung 169
Shylock in Indien 183
Smith, Henrie, elis. Kanzelredner 192
Sophie, Großherzogin von Weimar 1
Sonnenschein, E. A., Sh. und Seneca 221
Sophokles und Sh. 222
Spenser, Edm., Handschrift 238
— Lateinische Chronik, apokryphes Werk 238
— Politischer Standpunkt 237
— Sprache 238
Stukeley, Captain Thomas, elis. Drama 236
Steinitzer, Alfred, Königsdramen 200
Synonymenvertauschungen in elis. Texten 192
Tailor, Robert, Hog has lost his Pearl 237
Tairoff, Alex., russischer Sh.-Darsteller 240
Theaterzettel beim elis. Drama 235
Tieck, Ludw., und das elis. Drama 193
— — Sh.-Novellen 233
— — Sh.-Übersetzung 194
Tilbey, M. P., Sh. und Italien 224
— — Sh. und die Puritaner 223
Türck, H., Hamlet als Genie 184
Ungarische Zeitgeschichte bei Sh. 170
Westcote, Seb., elis. Dramatiker 236
Wilhelm Ernst als Protektor der D. Sh.-Ges. 4
Wilson, J. Dover, Textgeschichte von Sh.'s Lustspielen 168
Wolff, Emil, Die sogen. Sh.-Bacon-Frage 130
— Max J., Kom. der Irrungen 175
Wright, Herbert, Nordeuropa bei den elis. Dramatikern 223.

Stechert-Hafner
Inc.
31 E. 10 St.
New York 3

3 0081 010 700 775